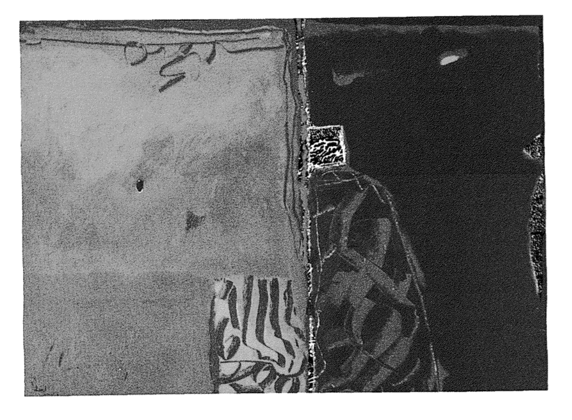


NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

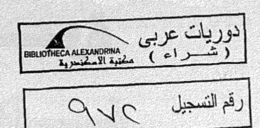
العدد الحادي والثلاثون - يوليو ٢٠٠٢ ربيع الثاني ١٤٢٣ هـ



▲ اللوحة للفنان القطري/ علي حسن

▶ **الغلاف الأول** : لوحة «الأحبة» ١٩٢٨ للفنان البلجيكي رون ماجريت (Rene Magritte) – وكذلك صُور ص١١





رئيس مجلس الإدارة

سعيد بن خلفـان الحارثي

تصـــدر عن :

مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان

رئيس التحرير

ســـيف الرحـبي

مدير التحرير

طـالب المعمري

محـــرر

يحيى الناعبي

العدد الحادي والثلاثون

يوليو ٢٠٠٢م ربيع الثاني ١٤٢٣هـ

عنوان المراسلة : ص.ب ٨٥٥، الرمز البريدي:١١٧، الوادي الكبير، مسقط – سلطنة عُمان هاتف: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسـعار : **سلطنة عُمان ريال واحد** – الامارات ١٠ دراهم – قطـر ١٥ ريالا – البحـرين ٥ر١ دينـار – الكويت ٥ر١دينـار – السـعودية ١٥ ريـالا الأردن ٥ر١ دينار – سوريا ٧٥ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة – مصر ٤ جنيهات – السودان ١٢٥ جنيها – تونس ديناران – الجزائر ١٢٥ دينـارا ليبيا ٥ر١ دينار – المغرب ٢٠ درهما – اليمن ٩٠ ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – امريكا ٣ دولارات – فرنسا ٢٠ فرنكا – ايطـاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراكات السنوية : للأفراد : ٥ ريالات عُمانية، للمؤسسات : ١٠ ريالات عمانية (تراجع قسيمة الاشتراك ويمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع لمجلة «نزوى» على العنوان التالي: مؤسسة عُمان للصحـافة والأنباء والنشر والاعـلان ص.ب : ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ روي – سلطنة عُمان) .



مقبــرة السُّلالــة

(محاولة أولى)

تلك البسمة التي فيها من العطف والحنان، ما يستهوي الملائكة بالبكاء. (نيتشه)

إلى أمي:
وهي في قبرها تنام

كان الطفل يمضي مع أمه في ظلام القرية الذي غاب عنه القمر فصار يشبه ظلام الرحم في غزارته ورقته، حين انعطف بهما الطريق نحو مقبرة (الجيلي) التي علقت بمخيّلته وكأنها تلخيص بالغ الكثافة للكون بأكمله.

لم تكن تلك المقبرة رغم عزلتها الغامضة، تشي بوحشة قاتلة، فقد كانت الأرض الرَطِبة وأشجار الغاف والسدر المستطيل على أديمها يخففّ من وقع هذه الوحشة، وربما يمنح الموت بعداً حالماً، رغم حكايات الأشباح والسحرة التي تعج بها القرية حول تلك المقبرة التي لا تشبه المقابر الأخرى من حيث الموقع، فتلك كانت على تخوم القرية ومجدبة تماماً. أما هي ففي وسطها وعلى قدر من الإخضرار.

تململ الطفل حين رأى الأم ينتابها الفزع لكنه تظاهر بالتماسك قائلاً [في صدري ثلاثون جزءاً من القرآن وهي كفيلة بحمايتنا].

كانت حدأةٌ تحلّق في الفضاء، مضيئةً بطيرانها السريع دوائر الليل المتلاطمة، كالإعصار، ثم تنقض على جسم يخدع في زاوية من منحنيات شجرة السِدر الفارعة.

* * *

كيف يمكن حلّ هذه المفارقة الكبرى في الوجود:

أن تهيل التراب والحجارة على جسد من تحب.. بيدك؟ بيدك أنت لا غيرك، التي كانت قبل قليل تلامس الجسد المفَعَم بالطهارة والحركة، حتى يختفي بكامل هيئته وبهائه تحت طبقات الأرض التي تستقبله ببرودِ مكر هادئ، حزين، من فرط ما استقبلتْ من أجساد وأضرحة في عمرها المديد، لتضيفه إلى ذاكرتها البرزَخيّة الهرمة..؟

أية مفارقة؟

أي سر يحفر عميقاً في الروح محتدماً بعنفه ودمويّته وعبثه. . . ؟

كل الأساطير الكونيّة والخيالات والاستيهامات، كل النتاج الفلسفي والأدبي المتراكم عبر العصور في هذا المضمار، لا يمنح قطرة ماء لكائن تشقّقت شفتاه من الظمأ، ليس إلا محاولة مرتبكة للاقتراب من عرين هذا السّر الذي يتدفّق حيويةً ونضارة أمام شيخوخة الأرض والتاريخ، والنبات والبشر. .

* * *

يقيناً لم تعودي تشعرين ببرد (المكيّف) ولم يعد الضوء المتسلّ من النافذة يجرح عينيكِ الذابلتين، ولا صخب الأطفال، والممرضات في المستشفى. .

آخر مرة زرتكِ فيها، جلستُ على حافّة السرير، كان يمام يتقافز على الشرفة وكان وجهك المليء بالنور، النور المرهَف الصافي، يقول سمتَ وداعه الأخير.

قلتِ لي [عليك أن تذهب لديك طريق طويل].

ومرة وكنتِ لتوّك قد أفقتِ من الغيبوبة [أين أمك وفي أي مكان تقيم، هل هي بعيدة من هنا؟]

أطياف الخارج من ظلمة الغياب حيث نجمة هائمةُ في آخر الأفق.

لا أستطيع أن أسأل عن حياتكِ الجديدة وماذا تفعلين حين تستيقظين في الصباح، ومن هم زوّارك الجدد وبماذا تحلمين، وكيف طعم الفصول هناك؟

لا أستطيع لأنني لم أفقْ من صدمة الفراق بعد. والدمع يقطع عليّ كل طُرُق التذكر. الدمع المحتقن في المآقي والأعماق أشرق به، أكاد أختنق فلا أستطيع التذكر والكتابة والسؤال.

في تلك الليلة، كيف سرى معراج روحك إلى ملكوت خالقه، إلى جنّة الرب؟

ها أنا أسأل متعثراً بديمة الدمع كالغريق.

* * *

البحر أكثر وحشةً هذا المساء

البحر القاحل كصحراء
المتطي صهوة الغياب.
على الذروة ينتحب ابن آوى
في المنظر البحرّي للغروب. .
أجراسُ ثقيلة
أجراسُ تكلى تبيد السمع،
من أين تأتي هذه الجلَبة
في قلب هذا الفراغ الكاسر؟
الجَمال في مغيبه الواقعيّ
الجمال المضطرب بين ليلٍ وبحرٍ
ينير جبالاً ووهاداً
وينير الأبديّة

أسمع نداءها السرمديّ
على الظباء المسفوحةِ
في منحنى النهر
تستجير الآلهة التي اختارتْ
عزلتّها عن البشر.
الجيوش تزحف على المدن
المحاصرة
القنابل تهمي كالليل الجارفِ
بمجرّاته وكواكبه لتحيل المشهدَ
إلى هباء وأضغاث رماد.
حشرجة كلاب ضالّة
الكلاب التي انفجر قلبها من النباح
مذبحة الليل القاني
أعيشها ليلَ نهار
في النوم واليقظة. .
وهناك نعاج افترستْ رعاتَها
واندفعتْ في الضوء الصاخبِ
نحو الربع الخالي.

أجلس في مواجهة البحر

وحيداً
تحفني مواكب المياه والسديم
يوم كان العالم
في طفولته الأولى
لا يعرف سكيّن الجزّار
ولا انشطارَ الذرّة
ولا يعرف الطبقات
يوم كان حلماً في ذاكرة الغيب
وقِدماً من غير سقفٍ
ولا أزمنة.
أجلس على الرمل المصبوغ
بدم السُلالات
تلك التي مرّت من هنا
على السُفن الشراعيّة المثلثّة
أرقب البواخر العملاقة
ترمي فُضُلاتها على المياه العربيّة
أرقب النجمَ المرتجفَ
تحتَ ظل القمرِ الطالع بحشوده الضوئيّة.
الأبديّة ترعى ظِباءها
في السديم
الأبديّة النازفة
تحت شرفة القرصان.

ثغاء ماعز في الطريق
ديكة تطير بأجنحتها في الأحلام
الليل بثقله ينزل على المكان
يحمل النعشَ والنجومَ
وبيديّ هاتين
حملتُه إلى بيته الأخير

وقبل ذلك
حملته في البلدان والقارّات
في هبوب العاصفة
وأعماق البحار
في حلقات الذكر والسياسة
واجتماع الطلاّب
حملتُ وجهَك الناصع بالحياء والصدق
تميمةً لأيّامي
بوصلةَ لغموض الطريق
امتلأتُ بموتكِ قبل أوانه
تشرّبته وأنت تتنزهين
في بهو المنزل
وروابي الأفلاج.
كان ذلك من شدّة خوفي
من فرط ما حدّقت في سماء
المغيب
حدْسَ ضياعٍ
وشحوبَ مصير

البحر أكثر وحشةَ هذا المساء
النوارس انطفأت في الهواء المحتقن
كنذير قيامة
الجِمال على موعد مع مغيبهِ
الجمال الأكثر عزلةَ من متاهة
من نعش نحمله على رؤوسنا
على قلوب تُكابر مصرعَها
في ليل القرية القاسي
بين الأطواد الهاذيةِ بالنيازك.
لكن المشيئة
المشيئة وحدَها
تجعل الطريق أقل هولاَ
وتجعلنا نفكر في نعشٍ لا مرئيّ
يحمله الدهر
وجنوده الأيام.

* * *

حين كنا صغاراً، كنا نلعب بين القبور، وكانت

الفراشات وجراد المقابر يطير بمرح كأنه في حديقته الغنّاء، كنا نمتطي الضريح ونمسك بالشاهدة كلجام خيل أو حمار، نركله وكأننا نمضي في الطريق المألوف للمارّة والسابلة.. حين كبر الأطفال قليلا تركوا هذه العادة المشينة..

صار الطفل يتأمّل القبور برهبة، القبور الحديثة العهد والعتيقة التي يتخيّلها تملأ فضاء الأرض كالنجوم في السماء.. يتأملها ويتخيّلُ كل من يحب يتمدد داخلها وكأنه في قيلولة..

* * *

يوم كنا حلماً في الظلام البعيد
كان النسيم الأكثر مرحاً
ينفض الشجرَ على سطحِ
المقابر والأجداث
يغسلها بسحر حنانه العميق
كانت السُلالة تقترب
من زهرة المصير
السُلالة المترحّلة في الظلام
التي وُلِدتْ من ظلّ غمامةٍ
أو معراج شجرة
نخلة أو أراكة في الهضاب
من سطوع النجم
فوق السهولِ الحاضنة للقطا والنمور..
يوم كنا حلماً في خَيال الأمّهات
كان الموت أكثر رحمةً
وكانت الحياة...

* * *

كانت الجيف والجلود المسلوخة تُرمى على المقابر، وكذلك الكلاب والقطط التي صرعتها النسور الضارية التي لم تجد ما يلجم جوعها واندفاعاتها نحو التهام أي شيء يقترب من مناطق بصرها الثاقب. حتى أن بعض الصخور، وُجد على متنها علاماتِ مناقيرها القاصمة.

في هذا المناخ الكابوسي الذي يعكر صفو حياة الموتى وهدوءهم ويربك أحلامهم التي تتواصل مع أحلام من سبقوهم في جوف الأرض السحيق ببشره وأسماكه وحيواناته..

فكر الطفل في نومه، أن الموتى سيخرجون، ذات ليلة، من أجداثهم، محتلّين القرية وشفاههم تزبدُ بالصراخ والاحتجاج على ما آلت إليه الأمور، التي لو كانت مستقيمة لكانت كرامة الموتى من كرامة الأحياء...

وفكرّ فيما يشبه رؤيا المنام لجنون القرية الذي يأتيه كثيراً في نومه، أن تدهور أحوال القرية والجفاف وقلة الرزق والصراعات التي تمزق أوصال أواصر الناس وأخلاقهم، ليست إلا عقاباً أنزله الموتى بأهلهم الأحياء وجزاءً من الغضب على سحق مشاعرهم بهذه الصورة، تحت التراب.

* * *

الزهرة التي قطفتها لكِ (داليا)
من بين الأنقاض
بقيت على الطاولة
تحلم بالعناق
زهرة البنفسج
التي كانت تسكب رحيقها
على شمعة جوار السرير
أو على المخدّة،
لتهدئة الأعصاب..
حين صحوتُ
في منتصف الليل
سمعتها تهذي
صوتها يرتفع في هستيريا
كأنها تحدّس بأمر ما..
كان طائر رحيلكِ
يصدح على الأبواب

* * *

بيدكِ الرحيمة
تعهدّت الزرع بالنموّ
وأيامنا بالإخضرار
بحنانك الأكثر شساعةَ
من محيط.

في الصباح الباكر لفجرٍ نديّ
يستيقظ الملاك الحارسُ
ليرعى أطفاله ويتاماه
في الشدائد والأعياد
والليالي الأكثر غِلظةً للألم
الجميع ينتظر بهاءَك الميمون
البشر والحيوانات
الطيور المذعورة في أعشاشها
ينتظرون البشرى
لأن الروح
يبسط رأفته على الجميع.

* * *

فلسطينيّة الشقاء والتضحية
لا يهدأ لك بالُ
إلا حين يفك القدَر أغلالَه
لتنتشر الغيوم على ظهرِ البيادر
والنساء من قبضة الجلاّد
حتى يبتلع الجحيم مجرميه
وينعم المؤمنون بالحريّة..

* * *

الباكون كثيرون حولي
على الإخوة والأبناء والأحفاد
على الأمهات والشعوب
التي تُباد تحت جبال الحديدِ
الهائجة في كل اتجاه
تحت المعطف الأنيق للحضارة
صراخهم يملأ الفضاء باللعنات
بالأمل القاتم للغد
بأفق السواعد الصُلْبة
التي تربت في النَبذ وأحزمة الفقر
بشغف التراب
وكبرياء الحب
على فسحة البحر المحاصرة
الأرض التي ترحّلت في المنافي
والجراح
مثل عصا الأعمى وسط ظلامه الغزير
الأرض التي يجثم على أديمها البرابرة
قادمين من كل بقاع الأرض
نفاية تاريخ
وخلاصة انتقام

الباكون كثيرون حولي
[فهذا كله قبر مالك]
الذي وسع أمة بأكملها
تتمدد في بطنه الكبير
مطالبةً بالثأر

* * *

كان مجرد الإحساس
بوجودكِ في هذا العالم
حتى لو كان ما يفصلنا
عدد من السنين الضوئيّة
وأرخبيلات من المجازر والأنقاض،
كان كافياً لشعوري بلمسة الملاك
الحانية
بالمركز وانبلاج الصباح العاشق
بأريج الزهر وسط خرائب المدن.
لكنك رحلتِ
بعد أن انتظرتَ الغائب
الذي لا يأتي
بعد أن ناء الجسد
بأعباء الروح

بعد أن نُحرت اليمامة
على باب المسجد
وسكت الهديل..
لأن الروح لابد أن ترحل
أن تترك الموكب
للوليمة والغبار
لنسل الأبالسة والفريسيين.
لابد للروح أن ترتاح.

* * *

وجوه عابسةَ
وسماء أكثر عبوساً
بضرعها المعدنيّ الجاف
أرض البراكين الخامدة
التي جَلَدَتها عبر العصور..
الهاجرة في أوجها
حين انهمر الغيث على
قبر الحنونة ومضى.

* * *

لن تمحل الأرض
لن يهرب السحاب
لن يعم غضب الرب
لأن الأرض التي لامستها
أناملكِ القدسيّة
لن تهجرها البرَكة.

* * *

أيتها الكريمة الحنونة
من يعين الابن
على وحدته وشتاته
على الكوابيس الهائجة التي ليس لها
من قرار
الابن الذي يسهر مع الكتب والعظايا
والبعوض
العظايا التي أصبحت
تؤنس وحدتي
وتذكرني بماضيها البعيد
حين كانت حيوانات عملاقة
[كيف ضَمُرت إلى هذا الحد؟]

أيتها الغفورة الحنونة
التي لا ينضب نبع غفرانها
الهاذية بأسماء الله الحسنى
عن وَجْدٍ ومحبّة
من يعين الابن المرميّ على قارعة
العالم
حيث لا موت ولا حياة
حيث الكراهية دليل الأعمى
نحو الجحيم..
أيتها المزدانة
بالحضور والغياب
أنا الذي لا أجرؤ على القول
(بعد غيابك)
لأنني الآن امتلأت بنورك أكثرَ
بحلمِ اللقاء في تخوم الأبديّة
لأنّ اللقاء هنا
كان مطعوناً
بثقل البشر وفظاظة المكان.

* * *

هذا أول صباح
يطلع على العالم من غيرك رغم المرض الذي أرهقك أشهر وسنوات، ظلت جذوة روحكِ متقدة، الأمومة والخوف الذي تستشعرين دائماً تجاه الصغير والكبير. ظلّت حواسك يقظة لا تهدأ، لم يكن الموت هاجساً لك.
الحياة التي تصفينها برحلة الاستعداد نحو الآخرة. كان خوفك عليهم وعلى المصير الذي ينتظرهم.. العطاء من غير انتظار مقابل، سيرورة حياة، عادة وجود. العطف والشفقة والرحمة من بين شمائلكِ الكثيرة؛ وأنا حين أشير إلى بعض صفاتك، ليس

سوى وضع الأسماء والعلامات الغاربة عن العالم، على ألمي، وضع اليد الحانية على الجرح الطري الذي سيظل كذلك..

هذا أول صباح يطلع

صغارك سيفتقدون العيديّة والهدايا الصغيرة، لكن بعد قليل سينسون كالعادة، أما أنا فكيف أنسى الصَدْع الفاغر في كياني كالهاوية؟ وكيف أستطيع ارتكاب ذلك بعد خيانتي الأولى بانفصالي المبّكر ورحيلي..

ربما لأن المحبّ من فرط حبه وخوفه وارتباكه لا يرى حلاً إلا بالانفصال عمن يحب كي يمتلئ به أكثر، وهو ما طبّقته بشكل لا واع ومتطرف حتى أصبحتُ لا يقر لي مستقَر ولا قرار.

حضورك مقدّس وذكراك صلاة وملاذ في عالم الاستهلاك المقيت واللاجدوى. كيف لي أن أمشي على الأفلاج الجافة التي كانت تطفح بحنانكِ (بالأمس كنتُ أتطلع إلى النخل يصرعه الجفاف كما تصرع الحروب بني البشر)، حين كنت تحملين على رأسك الماء، تسقين به الزرع والنباتات التي انقرضت وتسقين الحيوانات الضاجّة في زرائبها.

نظرتك التي تشمل الجميع، الحاضر والغائب الموتى والأحياء، بالرعاية والحب المتدفق الذي لا ينضب له معين.

* * *

هذا أول صباح
الصيف يزحف
الفرائص ترتعد حتى الإغماء
هولاكو على مشارف المدينة.
الجنرال المتوّج بالنصر
الجنرال المهيب
سيغرق بعتاده وجنوده
في نهر (ستيكس) الهادر
كي يختبر غضب الطبيعة
وليس البشر البائسين
الذين قضوا تحت
حوافر الخيل..
لم أحظَ بنعمة التوقّع
لربيع قادم
تزهر فيه الأشجار
ويخضرُ العاشق
بين اللهفة والأريج.
ولأنني جنديٌ مهزوم
هرب من براثن هولاكو
وما زال يمعن في الهروب
رغم أنه لم يتخل عن الحلم
بجولاتٍ أخرى
تدور فيها معارك العدالة
على أشدّها
حتى يعانق حتفه
بجوار قبركِ الكريم

* * *

لا أريد أن أرثي
ولا أن أتذكر
أريد النوم على الحافّة (كعادتي)
في بطن نسرٍ، أو على
سرير فارهٍ..
وهؤلاء الموتى يتدفقون
من كل مكان
من الخرائب والنوافذ والقصور
يتدافعون بالمناكب
يحدّقون نحوي بحِيرة وندَم
سعالهم والأنين الليلي لا يتركني
أنام

* * *

كل هؤلاء المحصودين بمنجل الموت
كل هؤلاء الغرقى في الكهوف
القتلى في ساحة الحرب
الذين فتكت بهم الأوبئة
أو ماتوا على فراشهم

بعد نهار بهيج
الشهداء والأبرار والصِدّيقون
الذين مضوا
والذين سيمضون،
أراهم في هذه الليلة المقمرة
كإخوةٍ حقيقيين
وُلدنا من أمّ واحدة
قدموا من كل جهات الأرض
ليجتمع الشمل من جديد.
هذه الأطياف العائشة
في التراب
حيث تسكن الحقيقة.

كان علي أن أبكي أيها الموت
لكني لا أستطيع
دموعي تجمدّت في محاجرها
كالصخر المتحّجر في قعر بحيرة
البحيرة الجافة
التي تهزها رياحك العنيفة
كل ثانية وخلجة عين
لتعطي الوجود
دلالة العَدم القصوى،
أنا الذي ما زلتُ
أشير إلى الجبال والأوابد
بالبقاء الصلب والحتميّ
أمام اندحار الكائن
لكني في مرآة فجرك القاسي
أمام نعش يحمله مشيعون
في ضوء القناديل الشاحبة،
انهارت كل فكرة
أمام جبروتك المتمادي
أيها الفناء.
أيتها الصحراء:
الرواية لا تنتهي عند حد
والحياة انتهت!!!

* * *

كان ذئب يعوي من الوحدة والغضب
فوق الجبل المطلّ على منطقة (الشعاشع) هذه المنطقة أو البقعة من قرية (سرور) التي عليك كي تصل إليها أن تقطع الوادي بشكل طولي لجلب الطعام للدواب والحيوانات.
بقعة خضراء مشعّة، وربما من هنا اشتقاق الاسم، على السطح الصخري المنبسط للجبل الأجرد.. فلن تشاهد بقعة خضراء بعد عبورك هذه الواحة الظليلة التي تقع على حوافها القاحلة مقبرة من مقابر القرية المحاطة بزنار من المقابر والأبراج والحصون..
مقبرة مأهولة دائما بطيور (الرخمة) والجوارح ومأهولة بطيور أخرى حيث ننصب فخاخنا في الصباح الباكر لاصطيادها.
هذه المقبرة غالباً ما تكون أجداثها مكشوفة من غير سقف ولا شاهدة ولا علامة.
هكذا بادية الجماجم والعظام والأكفان، كأنما ثمة طقس شعائري حتّم أن تكون طريقة الدفن من غير سِتر ولا غطاء، قرباناً للوحوش.
لكن الصحيح أن وقوع المقبرة في سّرة الجبل جعل منها هدفاً للشِعاب المنحدّرة من الأعالي..
على هذا النحو، تبدو الأجسام المتفّسخة المتحلّة في الحفر، للناظر إلى وجوهها التي بقيت ملامحها متماسكة، في هيئة ضاحكة، حزينة أو عابسة، تبدو على صلة أليفة مما يقلل من هيبة الموت الخرافيّة في تلك اللحظات التي يتجمد فيها الزمن. ويجعل جيش أشباح الموتى ينفجر لاحقاً مع الابتعاد عنها أو في المنام.
الصديق (أبوأحمد العبري) أخبرني أن مقبرة تقع خلف الجبل الأخضر، يدفن فيها الموتى واقفين كطقس متوارث قديماً بتلك المنطقة من العراء بين الشموس المحدقة.
هل هو نوع من عقاب ضمني على آثام ارُتكبتْ في

الحياة؟ فهدأة الميت في ضجعته ببطن الضريح، نوع من راحة ومنام.. الموتى الذين ينتشرون في ليل القرى، سائرين في نومهم، يتفقدون ما تركوه من أثر في حياتهم العابرة.

ربما راحة الموتى ليست في جمال المقبرة وحدائقها وأشجارها الوارفة، فهناك أسباب أكثر غيبيّة وتعقيداً، لكن هذا ما يتبدّى في خيال الأحياء. فهذا المشهد يخفف من واقعة الموت التي تتخذ أبعاداً أكثر قسوة ووحشيّة حين تكون في أرض قاحلة، جرداء مجدبة..

المقابر الأوروبية الأكثر بذخاً وأناقةً وهدوءاً من البساتين والحدائق العامة، فكأنها الجنان نفسها التي تحوّلت فيها إحدى الإلاهات إلى خمائل وأشجار وفق الأسطورة كي تُسعد أرواح الموتى.

مرة كنت أتنزه مع الصديق الذي رحل هذا العام في حادث فاجعيّ قلّ نظيره إلا في أيام الكوارث والحروب [ومتى كنّا خارج ذلك؟].. حيث كان ينتظر قطار الانفاق حين أحسّ بدوخةٍ، هو المتزن الذي لم يشك من أي مرض- سقط على أثرها تحت عجلات القطار الذي سحقه بشكل لا يمكنني حتى محاولة استعادةَ تلك اللحظة الأليمة من طرف قصيّ إلا ويجتاحني الدوار والانهيار..

كنت مع رشيد صباغي، نتنزه في مقبرة (بيرلاشيز) بباريس التي تضمّ في جنباتها المتموّجة بالنعمة والغواية الكثير من أدباء فرنسا.. علق بذاكرتي حديث رشيد الذي كعادته، يمتد ويتشعب وفق قدرته اللامحدودة في الانتقال من مجال معرفي إلى آخر من غير أن يصاب بالتعب وبنفس القوّة.. في هذا السياق كان الحديث حول المقابر وطقوس الموت والدفن والحرق في أكثر من بلد ومكان.

* * *

ريح الجنوب هدأت قليلاً
هدأت ريح الجنوب
لكن القوارب لم تغادر أماكنها
والصيادون بلا مزاج.
طفلة تركض حافية على الشاطئ
تصطدم بالسواري، بالألواح
واللافتات.
تريد أن تقول شيئاً
لكنها خرساء
ريح الجنوب أخرست صوتها.
لم يتحرّك الصيادون
لم تغادر القوارب إلى عرض البحر
من أين بزغت هذه الطفلة الشعثاء
الجميلة؟
هل لفظها البحر
أم انفجرتْ من حلم عنيفٍ لأحد الصيادين
بعد أن هاجمه القرشُ ذو المطرقة؟

الصبيّة تركض في العراء
ترتطم بسماكة الفراغ
فتسقط جثةً هامدة.

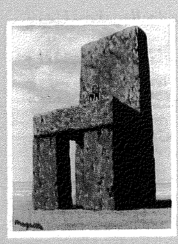
* * *

البحر أكثر وحشة هذا المساء
الجلَبة تبيد السمع والحواّس
من أين تأتي
من أي الجهات؟
نحيب ابن آوى الذي ينزل كالصاعقة
أم صمت اللقالق على الشاطئ المهجور
أم البحر فاض بمائِهِ
فأغلق أنفاس الأرخبيل..
لا نأمةَ
لا نداءَ استغاثة
فراغ مطبِقُ وعويل.

سـيف الرحـبي


المحتويات





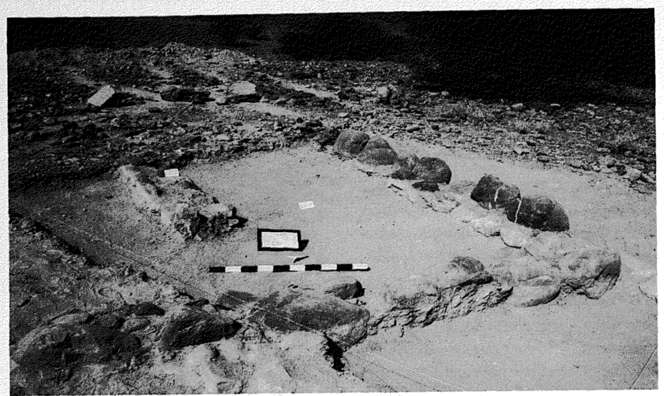


العمارة غير الجنائزية في شبه الجزيرة العُمانية في الألف الثاني ق.م (٢٠٠٠-١١٠٠ق.م)

ناصر الجهوري*

مع نهاية الألف الثالث قبل الميلاد شهدت المنطقة العربية بما فيها شبه الجزيرة العمانية فترة انتقالية كما كان الحال بالنسبة لباقي أقطار الشرق الأوسط. وبناء على الدليل المادي المتوافر فإن هذه الفترة مرت بتغيرات اجتماعية واقتصادية وسياسية ملحوظة ، والتي يعتقد بعض علماء الآثار بأنها حدثت بشكل مفاجئ، في حين يميل البعض الآخر إلى الاعتقاد بأنها تمت على مراحل مختلفة . على أية حال فإنه من الممكن أن نلاحظ انحسارين أحدهما في إنتاج النحاس وتصديره في النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد والآخر في التجارة الدولية بين عُمان وشبه القارة الهندية وبلاد الرافدين.

* باحث من سلطنة عُمان



إن معرفتنا بشبه الجزيرة العمانية في الألف الثاني ق.م بدأت باكتشاف حملة دانمركية عام (١٩٦٢-١٩٦٣) لعدد من الأدوات والمواد في مقابر منطقة حفيت المنهوبة في واحة البريمي/ العين. في الفترة من (١٩٧٠-١٩٧١) قامت فريفلت (K.Frifelt.) بالتنقيب عن عدد من قبور هذه المرحلة في قرن بنت سعود شمال واحة البريمي/ العين، كما قامت في عام ١٩٧٢ بالتنقيب في مقابر مختلفة في «وادي سوق» شمال صحار ، تلا ذلك إشرافها على عملية جمع عينات سطحية من مقابر مشابهة في وادي سنيسل بالقرب من عبري . وقد اعتبر السيراميك والحجر الصابوني اللذين تم العثور عليهما في مقابر «وادي سوق» المنهوبة بمثابة عينة نموذجية للألف الثاني ق.م(١) .

يلقي هذا المقال الضوء عن فترة زمنية مهمة من فترات ما قبل التاريخ في شبه الجزيرة العمانية وهي الألف الثاني ق.م، وأهم ما تم العثور عليه من أدلة ومواد أعطت صورة واضحة عن ماهية هذه الحقبة الزمنية التي كانت ولسنوات عدة مبهمة للكثير من المختصين والباحثين. كما أنه سيتطرق إلى الحديث عن الإطار الزمني وما تخلله من آراء ووجهات نظر خصوصا في السنوات الأخيرة.

١- التسلسل الزمني للألف الثاني ق.م في شبه الجزيرة العمانية:

قبل البدء في الحديث عن العمارة غير الجنائزية للألف الثاني ق.م ، لعله من المهم أن نعطي نبذة سريعة عن التسلسل الزمني لهذه الحقبة الزمنية . لقد كانت حضارة وادي سوق غير محددة لدى العديد من علماء الآثار ، إلا أن التنقيبات والمسوحات الأثرية التي أجريت في السنوات الأخيرة في مواقع كتل أبرك وشمل (TellAbraq) و(Shimal) وعدد آخر من القبور مثل الخت وشرم وقطاره (al-Khatt) و(Shan) و(Qattarah)، زودتنا بالكثير من المعلومات وأعطت صوراً واضحة عن هذه الحضارة. لقد كان ولفترة طويلة من الزمن يعتقد أن هناك فراغا حضاريا كبيرا يفصل بين الألفين الثالث والأول قبل الميلاد أدى إلى انقطاع تسلسل الأحداث، إلا أنه بعد القيام بهذه التنقيبات والمسوحات فإن هذا الفراغ الحضاري تلاشى والذي حدد بالفترة مابين (٢٠٠٠/١٩٠٠-١٣٠٠ق.م) أي منذ نهاية فترة أم النار إلى بداية العصر الحديدي . وهذا يتعارض مع ما ذهب إليه كلوزيو (Cleuziou) بأن هذه المرحلة شغلت الفترة من (٢٠٠٠-١٧٠٠ ق.م). وقد ترافقت المواد واللقى الأثرية التي عثر عليها في شبه الجزيرة العمانية- والتي تم تحديد النصف الأول من الألفية الثانية (٢) كتأريخ

لها– مع الفترة التي وصفها كلوزيو (Cleuziou) بأنها تمثل عشرين سنة من البحث باءت بالفشل في ملء الفراغ بين فترة «وادي سوق» والتي تم تحديدها بين (٢٠٠٠–١٧٠٠ ق.م) والعصر الحديدي (٣). وبالتالي فإن وصف كلوزيو (Cleuziou) للسكان الذين عاصروا مرحلة «وادي سوق» التي توصف بأنها «آخر حضارة اشتهرت بالاستقرار وعدم الترحال قبل تحول شرق الجزيرة العربية بأسرها إلى بداوة مستديمة»(٤) يعد قابلا للتبرير.

يقسم روبرت كارتر (٥) (Robert Carter) الألفية الثانية قبل الميلاد إلى ثلاث مراحل رئيسية بناء على تحليل سيراميك كلبا (Kalba) وهي كالآتي:«فترة وادي سوق الكلاسيكية – بداية ومنتصف مرحلة «وادي سوق»– (Classic Wadi Suq Period) أي حوالي (٢٠٠٠–١٤٥٠ ق.م) و«وادي سوق» المتأخر (Late Wadi Suq Period) أي حــوالي (١٤٥٠–١٣٠٠ق.م) والعصر الحديدي الأول (١١٠٠–١٣٠٠) (Iron I Period)ق.م).

يشير كريستيان فيلده (٦) (Christian Velde) إلى تقسيم زمني آخر للألف الثاني ق.م يمكن تقسيمه إلى فترتين متميزتين هما:

١– فترة وادي سوق (١٦٠٠–٢٠٠٠) (Wadi Suq Period) قبل الميلاد).

٢– ثم فترة العصر البرونزي المتأخر (١٢٠٠– ١٦٠٠) (Late Bronze Period) قبل الميلاد).

يبدو أن التسلسل الزمني الذي تبناه كارتر (Carter) من موقع كلبا لم يكن منظما وغير واضح، وبالتالي فإن اللقى والمواد الفخارية ليست محددة بشكل جيد لفترة وادي سوق. وبالتحديد فإنه من الممكن ألا يكون هناك أي فترة تحولية خزفية بين فترة وادي سوق وفترة وادي سوق المتأخرة والتي تُعرف اليوم بالعصر البرونزي المتأخر. يميل فيلده (Velde) إلى الاعتقاد بأن هناك تباينا كبيرا فيما يتعلق بالحضارة المادية بين فترتي وادي سوق والعصر البرونزي المتأخر، فعلى سبيل المثال لم يكن هناك تطور من مادة إلى أخرى بل أن مسألة استحداث حضارة مادية شاملة قد تكون من جراء هجرة الناس الجدد. ويفترض كارتر (Carter) بأن تكون نظرية فيلده (Velde) صحيحة ومقبولة، إلا أننا في حاجة إلى التنقيب عن المزيد من المواقع مثل كلبا وتل أبرق وشرم حتى نتمكن من تأكيد هذه الفرضية(٧).

٢- أهم مواقع العمارة غير الجنائزية من الألف الثاني ق.م:

إن معرفتنا الأولية بحضارة «وادي سوق» في الألفية الثانية قبل الميلاد مشتقة من الحفريات ومسوحات القبور تحت الأرضية والتي تم العثور عليها بمقابر في شمال عمان(٨). ويتعارض الدليل المتعلق بمستوطنات الألفية

خارطة (١) توضح مواقع المستوطنات في شبه الجزيرة العمانية في الألف الثاني ق.م
(Modified From Carter 1997)

الثانية بشكل صارخ مع معرفتنا الواسعة بالعمارة الجنائزية، وهناك القليل جدا من العلم بالعمارة غير الجنائزية والتي لا يمكن التسليم بأنها مستوطنات. إن عدد وتوزيع مواقع وادي سوق غير الدفينة المعروفة تختلف بكثير عن نمط مستوطنات مرحلة أم النار السابقة(٩). ومن الممكن تقسيم العمارة غير الجنائزية من الألف الثاني ق.م وذلك بناء على تقسيم كارتر (Carter 1997) إلى ثلاث مجموعات هي: مواقع ثانوية (Minor Sites) والتي تتميز بوجود مبان صغيرة ورواسب أو تراكمات ضحلة نسبيا، ومواقع رئيسية (Major Sites) وهي تتميز بالمباني الضخمة وتراكمات أو رواسب ذات عمق واسع، بالإضافة إلى (التراكمات الصدفية) (Shell Midden) خريطة(١).

١-٢: المواقع الثانوية أو غير الرئيسية:

لقد تم العثور على مستوطنة سكنية ذات أهمية مميزة على الضفة الشمالية من وادي باثا (Wadi Batha) في المنطقة الشرقية حيث عثر على جدار من الطوب اللبن مع بعض الكسر الفخارية المتناثرة في طوي سعيد .(Tawi Said) هذه الكسر الفخارية التي عثر عليها في طوي سعيد كانت مختلفة عن تلك التي عثر عليها من الألف الثالث ق.م، في حين لوحظت أمثلة مشابهة لها في القبور المكتشفة بواسطة فريفلت (Frifelt) في وادي سوق (١٠). اكتشافات عام ١٩٧٨ في هذا الموقع ظهرت منصتان من الطوب اللبن مترافقة مع اثنين أو أكثر من جدران الطوب اللبن (١١) (لوحة ١)، ولم يتم العثور على فخار يمكن ضمه على وجه الدقة إلى هذه المباني. وعلى الرغم من ذلك فأن الأمثلة الجيدة للفخار الملون من فترة وادي سوق الكلاسيكية وجد لها مشابهات مطابقة لتلك التي في مقابر وادي سوق ووادي سنيسل(١٢)، وقد أكد أيضا بواسطة دليل آخر من هيلي ٨ (Hili8) حيث قدم الاستيطان من الألف الثاني ق.م كسرا فخارية شبيهة (١٣).

الفترة الثالثة من هيلي ٨ زودتنا بدليل عن فترة الاستيطان من وادي سوق وذلك فوق بقايا خرائب البقايا القديمة والأكثر ضخامة (١٤). لقد وجدت معالم معمارية متاخمة للجدار الخارجي للبرج المبني في المرحلة IIF (حوالي ٢٢٠٠ق.م) من الفترة الثالثة، والتي حفظت بشكل رديء، إلا أنها تظهر لتحتوي على جدار ذي سياج دائري حيث إن الأجزاء السفلية بنيت من الحجارة للمرة الأولى. وهي تحتوي على وجه داخلي وخارجي من الألواح الحجرية ملأت الفراغات فيما بينها بحجارة صغيرة، والتي ربما غطيت أيضا بواسطة ألواح حجرية أخرى وهي تقنية يمكن أيضا ملاحظتها في قبور حديثة. كما تم

لوحة (١) : مخطط لمستوطنة طوي سليم
(After de Cardi, Bell & Starling 1979)

العثور أيضا على آثار جدران داخلية وأرضيات أو طوابق ولكن كانت في هيئة ضعيفة وقد أرخت اللقى الأثرية فيها بواسطة كربون ١٤ إلى فترة وادي سوق من الألف الثاني ق.م المبكر (١٥).

هيلي ٣ أيضا قدمت مواد أثرية من فترة وادي سوق ولكنها مثل هيلي ٨ أبرزت القليل من المباني. إن الشيء الكثير الذي يمكن أن يقال عن هيلي ٣ هو أنه تضمن مواد من فترة وادي سوق الكلاسيكية والتي يمكن أن تنسب إلى الجدارين الدائريين اللذين عثر عليهما على زوايا قائمة لذلك يحتمل أن يكون موقع من فترة وادي سوق المبكرة (١٦).

إن بقايا فترة وادي سوق عثر عليها أيضا في بات (Bat) والتي يمكن مقارنتها مع هيلي ٨. مبدئيا البناء البرجي من فترة أم النار في بات أُرخ بواسطة كربون ١٤ إلى منتصف الألف الثالث ق.م وقد أعيد استيطانه بواسطة مجموعة سكانية من حضارة وادي سوق (١٧). اكتشف برونزويج (Brunswig) جدار أجرد عار ثنائي الطبقات مع قطع غير مصقولة من كسارة الحجارة ومتضمنا قبرا من فترة أم النار من نوع كتلة السكر (١٨) (Sugar Lump) كسي بالحجارة. إن العثور على بقايا متآكلة من جدران من الطوب اللبن داخل هذا الجدار الحجري أوحى إلى وجود غرف مقسمة. هذا الجدار الحجري مشابه للحائط الجداري في هيلي ٨ من المرحلة الثالثة (١٩).

من مواقع المستوطنات الأخرى والتي تحتوي على بقايا من الألف الثاني ق.م هو رأس الجنز(Ras al-Jinz)، حيث عثر على بقايا هذه الفترة مستقرة بالقرب من بقايا من فترة أم النار. لقد أجريت حفرة اختبارية على RJ.1 لاكتشاف بيت من البيوت، وقد أتاح هذا الاختبار تأريخ هذا البيت والبيوت الأخرى القريبة والمشابهة إلى النصف الأول من الألف الثاني ق.م وذلك بناء على الفخار وتأريخ كربون ١٤ المشع. المدخل إلى الميسة (٢٠) (Mesa)، والذي حمي بواسطة الجدار الحجري (RJ.21)، مازال منتصبا بارتفاع مترين على طول حافة المصطبة المنخفضة (٢١). كشفت الحفريات التي أجريت بواسطة تشوفلت (Chofflet) على الجانب الداخلي من الجدار عن مجموعة من المباني الحجرية الصغيرة والتي تميل إلى الشكل الدائري مترافقة مع فخار من فترة وادي سوق. تشير الحفريات الاختبارية الحالية إلا أن المرحلة الانتقالية بين العصر البرونزي الأول والوسيط في رأس الجنز تمت ملاحظتها بواسطة تغير كامل في موقع المستوطنة (٢٢).

زودتنا مواقع الألف الثاني ق.م في شمل (Shimal) ببعض التفاصيل الأولية عن

خارطة (٢) الأقاليم والمناطق الجغرافية لشبه الجزيرة العمانية
(Modified From Carter 1997)

دليل وجود المستوطنات من هذه الفترة. لقد تم تحديد أربع مناطق في مستوطنة شمل المركزية (٢٣) (Central Shimal) وهي على التوالي: SW-SX- SY-SZ. تثبت البقايا الموصوفة بواسطة فوجت (Vogt) بوضوح بأنه كان هناك العديد من المستوطنات على طول الساحل والتي اعتمدت إلى حد ما على استغلال المصادر البحرية (٢٤). إن مستوطنة شمل تنسب إلى حد بعيد إلى فترة وادي سوق المتأخر أي حوالي (١٤٥٠-١٣٠٠ق.م) وفترة العصر الحديدي الأول أي حوالي (١٣٠٠-١١٠٠ق.م). هناك أيضا بعض العناصر من فترات أم النار ووادي سوق الكلاسيكي والعصر الحديدي الثاني حيث إن عنصر فترة وادي سوق الكلاسيكية مشتق من قبر (٢٥).

لقد عرفت مستوطنة شمل بافتقارها إلى البقايا البنائية الضخمة والمتينة. كشف SW عن منطقة من حوالي ٧٢٠٠ متر مربع محاطة بجدران حجرية وتتضمن مباني حجرية مستطيلة الشكل ولقى سطحية مشابهة لتلك التي عثر عليها في المناطق الأخرى من الموقع. تم العثور في SY على جدران وحفر وفخار والتي يبدو أنها شبيهة بتلك التي عثر عليها في SX حيث عثر بشكل واسع على بقايا أخرى. تم تحديد خمس فترات تاريخية بواسطة فيلده (Velde) في هذه المنطقة، حيث عثر في رواسب الفترة الثانية على مواد أثرية مطابقة لفترة وادي سوق الكلاسيكية. في حين أن الفترة الثالثة تقع في فترة وادي سوق المتأخر وذلك بناء على أنقاض الاستيطان من فترة وادي سوق المتأخر في الجزء العلوي من SX. في الجزء الشرقي تم العثور على حفر وحفر صغيرة لتثبيت الأعمدة وبقايا جدران وبناء عليه، ومع وجود هذه الحفر والحفر الصغيرة والجدران ولكن افتقار هذا الجزء بالمباني الضخمة والبارزة، فان شمل SX تطابق بشكل جيد النموذج من القرية الصغيرة من فترة وادي سوق (٢٦).

إن بقايا العصر الحديدي الأول المكتشفة في الجزء الغربي من شمل SX تحتوي على حفر وحفر صغيرة لتثبيت الأعمدة وتراكمات صدفية من الفترة الرابعة .(Period 4a) إن وجود حفر صغيرة لتثبيت الأعمدة يوحي بوجود مباني الباراستي (27) (Barasti) والتي ربما خصصت لتكون مخطط لكوخين (٢٨).

٢-٢: المواقع الرئيسية:

لقد تعززت معرفتنا بمستوطنات الألف الثاني ق.م في شبه الجزيرة العمانية خلال العقد الماضي، حيث كشف العديد من الحفريات كتلك التي في تل أبرق وكلبا ٤ وند الزبا (Tell Abraq, Kalba 4, Nud Ziba) النقاب عن بقايا بارزة ضخمة وعدد كبير من الرواسب والتراكمات الحضارية. كما عثر في هذه المواقع على مواد أثرية مختلفة من فترة وادي سوق وخصوصا الفخار المنزلي.

تعتبر المستوطنة التي عثر عليها في تل أبرق والتي تعود إلى الألف الثاني ق.م واحدة من أهم المستوطنات السكنية التي عثر عليها من هذه الفترة، وعلى عكس بات وهيلي فأن الاستيطان من فترة أم النار في تل أبرك لم يتبع باستيطان مصغر أو سريع الزوال في فترة وادي سوق بل تبع أيضا بمبان ضخمة واستيطان كثيف. لقد تم تحديد فترات وادي سوق المبكرة والوسيطة والمتأخرة في تل أبرك مع احتمالية وجود رواسب من فترة العصر الحديدي (٢٩). في الموسم الأول من الحفريات في تل أبرك تم اكتشاف مواد من الألف الثاني ق.م في جميع المربعات باستثناء المربع .(IV) المربعات (OI , OII) تضمنت مواد في الطبقات والمستويات الاستيطانية في حين أن مربع(I) تضمن تراكما سميكا لمواد من الألف الثاني ق.م والتي غطت المباني المهجورة من فترة أم النار أو تعبر عن جزء من العمل الاستيطاني كما لوحظ في المربعات (OI , OII) والتي تراكمت خارج هذه المباني. كما عثر على مستويات أساسية للألف الثاني ق.م عملت على قاعدة الحفريات في المربع .(30) (O) الموسم الثاني من الحفريات في تل أبرك كشف النقاب عن جدار ممتد وكبير (Locus 40) والذي يبدو أنه عبارة عن جدار محاط بسياج للمستوطنة خلال فترة وادي سوق المتأخرة أي حوالي (١٦٠٠-١٣٠٠ق.م) (٣١). إن مرحلة العصر الحديدي الأول وجدت في الجانب الغربي من الموقع بالاشتراك مع بقايا حفر صغيرة لتثبيت الأعمدة والتي تقترح استيطان لمبان من الباراستي (٣٢). يناقش بوتس (Potts) أن الاستيطان في هذه المنطقة يبدو أنه أخذ شكل البيوت الخشبية (الباراستي) أو الخيام لأن ارتفاع مستوى الأرضية (Locus 60)، والتي وصلت مع (Locus 40)، كان قد ملئ بالحفر الصغيرة لتثبيت الأعمدة والحفر العرضية (٣٣).

من المواقع الرئيسية الأخرى التي تنسب إلى الألف الثاني

ق.م ند الزبا (Nud Ziba) في واحة الخت (Khatt Oasis) في رأس الخيمة. بناء على تأريخ كربون ١٤ المشع فأنه تم تأريخ مبنى كبير عثر عليه في ند الزبا إلى الألف الثاني ق.م المبكر أو قبل ذلك بقليل حيث عثر على العديد من أنواع الفخار والتي لها نظيرات من فترة وادي سوق. في تل أبرك يمكن ضم هذا الفخار مع التراكمات المبكرة جدا من تسلسل الألف الثاني ق.م، ومن ثم يظهر بأن المبنى في ند الزبا والفخار التابع له يشير إلى نقطة التحول من فترة أم النار إلى فترة وادي سوق وأنها يجب بناء على ذلك تأريخها إلى القرن الأول من الألف الثاني ق.م (٣٤).

كشفت الحفريات التي أجريت من قبل قسم الآثار بجامعة السلطان قابوس في موقع منال في ولاية بسمائل بالمنطقة الداخلية من عمان عن مستوطنة سكنية من الألف الثاني قبل الميلاد. لقد عثر في موقع منال (١) على عدد من الوحدات السكنية التي أرخت بناء على اللقى الأثرية إلى أواخر الألف الثاني وبدايات الألف الأول ق.م. كما دلت الحفريات أيضا على أن المنطقة كانت مأهولة في الألف الثالث ق.م والتي عرفت بمرحلة مجان المبكرة. تشير اللقى الأثرية من هذا الموقع كالأواني الفخارية وبخاصة جرار التخزين، وأواني الحجر الصابوني والقواقع ورؤوس السهام والأمواس المصنوعة من البرونز، إلا أن المرحلة السكنية الرئيسية في الموقع كانت في أواخر الألف الثاني وبدايات الألف الأول ق.م أي حوالي نهاية العصر البرونزي وبداية العصر الحديدي.

مستوطنة أخرى من فترة وادي سوق لم يتم التنقيب عنها بعد تم التعرف عليها في بدع (Bida,a) بالقرب من الفلية (Fulayya) وليس بعيدا عن مدينة رأس الخيمة. الموقع مغطى بفخار وادي سوق المنزلي ذي بنيات أو طرز توحي باستيطان من فترة وادي سوق الكلاسيكية والمتأخرة، لكن الهوية الكاملة للموقع ستظل مؤقتة إلا إذا تم التنقيب عن الموقع (٣٥) . موقع آخر من فترة وادي سوق ذي مبان بارزة ضخمة وتراكمات استيطانية سميكة تم الكشف عنها في كلبا .(Kalba 4) هذا الموقع شبيه إلى درجة كبيرة في كثير من النقاط والنواحي بتل أبرك (٣٦).

٣-٢: التراكمات الصدفية:

من الواضح من خلال (RJ.1) والجزء الغربي من مستوطنة شمل بأن المحار شكل الجزء الأساسي والهام للغذاء الخاص بسكان الساحل خلال فترة وادي سوق وذلك على الجانبين الشرقي والغربي من شبه الجزيرة العمانية. أشارت دي كاردي (de Cardi) إلى وجود عدد من التراكمات الصدفية والتي يحددها فوجت(Vogt) في شمال وجنوب شمل. إن التركيز الشديد للتراكمات الصدفية عثر عليه في موقع شمل المركزي (Centeral Shimal) حيث وجد بعضها على ارتفاع أعلى من مترين ونصف المتر وطول ٣٠ مترا (٣٧). على أية حال فانه من السهل تأريخ التراكمات الصدفية وذلك باعتبار الغياب المتكرر للفخار المشخص أو ذي العلامات البارزة . من الواضح أيضا أن التراكمات استمرت في الاستخدام خلال أكثر من فترة حضارية واحدة (٣٨). يصرح فوجت (Vogt) بأن بعضاً من الهضاب الصغيرة أو التراكمات جنوب المستوطنة أبرزت فخار خشن رديء من الألف الثاني ق.م، كما تم التعرف على تراكمات من فترة العصر الحديدي الأول (٣٩). هناك تل واحد من التراكمات الصدفية في الجزء الغربي من مستوطنة شمل يمكن أن ينسب بشكل أكيد إلى فترة وادي سوق، على الرغم من أنه وبكل تأكيد هناك العديد من التراكمات كانت قيد الاستخدام في هذا الوقت أيضا. إن التل أو الركام موضع التساؤل أو البحث هو موقع شمل (٤٠) وهو واحد من التراكمات التي عثر عليها بواسطة دي كاردي (٤٠) (deCardi) والذي حدد بواسطة فوجت (Vogt) في المنطقة SW حيث تم التعرف على عنصر من فترة وادي سوق من الفخار السطحي والذي يحمل مميزات وخصائص فترة وادي سوق كتلك القطع الفخارية التي تحمل أشكال الحافة أو الإطار المميز من فترة وادي سوق. على الرغم من أنها عرفا ليست مميزة بشكل خاص.

تم تأريخ التراكم الصدفي في رأس الحمرا على الساحل الشرقي إلى نهاية الألف الثالث ق.م وبداية الألف الثاني ق.م. رأس الحمرا (RH10) تحتوي على بقايا ترجع في تأريخها إلى نهاية الألف السابع ق.م، لكن أحدث تأريخ مأخوذ من كربون ١٤ المشع من خلال فحم نباتي أعطى تأريخ يمتد من ٢١٤٠–١٧٥٠ق.م (٤١). تضمنت البقايا الاستيطانية من الحفر الصغيرة لتثبيت الأعمدة ومواقد وحفر مغطاة بالحجارة المصقولة. تبدو الحفر الصغيرة لتثبيت الأعمدة لترسم وحدات

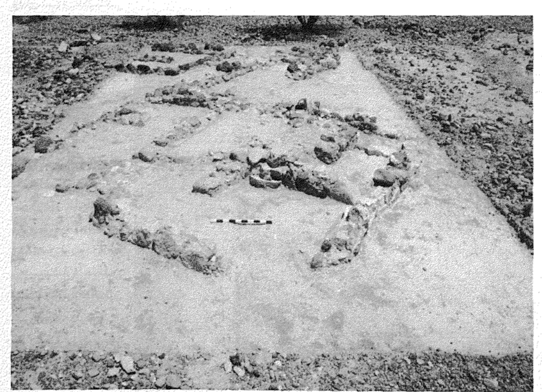
من غرف مفردة ومجموعة من المباني التي تأخذ شكل حدوة الفرس، وهو ما يمكن مقارنته بما هو في رأس الجنز (RJ.1)، هذا ولم يتم العثور على فخار (٤٢). تم العثور في كلبا على عدد من التراكمات الصدفية والتي يمكن نسبها إلى فترة وادي سوق على الرغم من أنه لا يوجد دليل من الفخار يدعم هذا التأريخ (٤٣).

تم العثور على مادة من العصر الحديدي الأول مترافقة مع التراكمات الصدفية على الساحل الغربي من شبه الجزيرة العمانية. لقد أثمرت التراكمات الصدفية في شمل عن عدد من الفخار من نوع .(WareEz) ويجب الملاحظة أن بعضا من هذه التراكمات قد تكون متعاصرة مع رميلة .(٤٤) (Rumeileh) إن الفخار من التراكم الصدفي في شمل SM1 يتضمن فخارا من نوع.(٤٥) (WareEz) على الرغم من أن الغالبية العظمى من الكسر الفخارية من SM1 تنتمي إلى هذا الفخار إلا أنه تم أيضا ملاحظة الفخار البرتقالي الرقيق الناعم ذي مادة طينية تجعل سطح الإناء مصقولا وناعما، كما عثر على فخار من فترة متأخرة. ثلاثة تواريخ لكربون ١٤ تقترح بأن SM1 لا يحتوي في الحقيقة على عنصر من العصر الحديدي الأول. هذه التواريخ تم تقييمها بواسطة ماجي (٤٦) (Magee) بناء على طريقة الاحتمالية وهي تنسجم مع التصنيف المقترح من فترة العصر الحديدي الأول.

هناك أيضا بعض التراكمات الصدفية في شمل تحتوي على فخار من نوع العصر الحديدي الأول. البنية والطراز الخاص بالكسر الفخارية التي حددت في موقع (٤٠) تم مقارنتها بالفخار الخشن الرديء من (SM1) (مثال Velde,s WareEz) .(٤٧) شكل هذه الكسر الفخارية موضع التساؤل، وعلى الرغم من ذلك لا يمكن مقارنتها بصفة مباشرة بأجسام أدوات العصر الحديدي من شمل وتل أبرك أو كلبا، إلا أن الحواف من كسر فخارية أخرى من الموقع (٤٠) شبيهة إلى حد قريب بالفخار المعروف من العصر الحديدي الأول. إلا أن العنصر من العصر الحديدي الأول في الموقع (٤٠) يجب أن يبقى غير أكيد وذلك في غياب الكسر الفخارية الواضحة من العصر الحديدي الثاني، والحقيقة أن– على الرغم من وجود كسر فخارية مترافقة مع أمثلة جيدة من العصر الحديدي الأول– طرز الرسم غير دقيقة والانزلاقات أو الانسيابات تم تأكيدها أو بيانها في معظم هذه الكسر الفخارية(٤٨). يصف ماجي (Magee) أيضا وجود مادة من العصر الحديدي الأول في بعض التراكمات الصدفية في منطقة الحمرية (٤٩).

٤-٢: مواقع أخرى محتملة من فترة وادي سوق:

هناك مواقع قليلة أخرى يمكن أن تنسب إلى فترة وادي سوق وذلك بناء على الدليل المتوافر من اللقى السطحية. هذه الحالات يجب أن يأخذ بعين الاعتبار على أنها حدسية وذلك



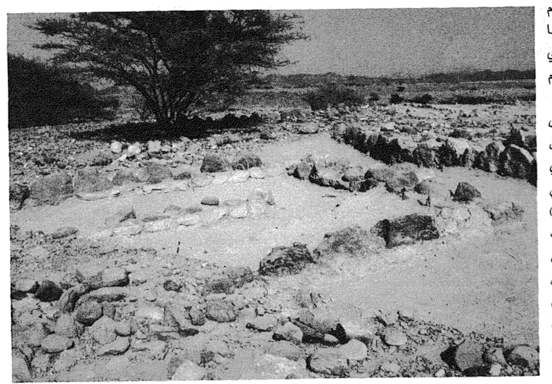
لأنه من الخطر محاولة تأريخ موقع على أساس عدد صغير من أمثلة للفخار دون إتاحة الفرصة للاختبار والفحص المباشر. واحد من هذه الأمثلة على مواقع المستوطنات من الألف الثاني موقع في منطقة خور الحمام بصحم والذي لم يتم التنقيب عنه بعد. لقد عثر في هذا الموقع عن طريق الصدفة على أوان من الحجر الصابوني والفخار بالإضافة إلى خرز وكسر فخارية شبيه بتلك التي عثر عليها في مواقع وادي سوق وذلك بناء على الأشكال والرسوم المنحوتة على هذه الأواني. كما انه عثر من قبل وزارة التراث على بعض الأسوار التي يعتقد بأنها من الألف الثاني ق.م وذلك بناء على اللقى السطحية والشكل المعماري لهذه الأسوار (٥٠). إلا أنه وكما قلنا لا يمكن التأكيد بأنها من فترة معينة بناء على تلك الشواهد الحدسية.

إن الأمثلة الجيدة الأقرب للاحتمال والتي تتضمن مواقع من الألف الثالث ق.م هي وادي فار والغبرة (Wadi Far1) و(al-Ghubra BB6)، حيث عثر على زبدية (bowl) وقاعدة من موقع (BB6) متناسقة مع أشكال وادي سوق، ويمكن مطابقتها بشكل جيد بزبدية من الفترة الانتقالية بين وادي سوق المتأخر والعصر الحديدي الأول في كلبا وقاعدة من فترة وادي سوق المتأخر (Base5) ، وعلى الرغم من ذلك فأن كليهما يمكن بالتساوي تأريخهما إلى فترة أم النار (٥١).

كسر فخارية أخرى يحتمل أيضا بأن تكون من فترة وادي سوق عثر عليها في وادي فار (Wadi Far1) تتضمن أربع حواف وزبدية وأساس قاعدة أخرى، حيث إن حواف الجرار يمكن مطابقتها بالجرة (Jar2) من كلبا من فترة وادي سوق الكلاسيكي وجرة (Jar19) من فترة وادي سوق المتأخر في حين أن الزبدية تشابه الزبدية (Bowl.19) من الفترة الانتقالية بين وادي سوق المتأخر والعصر الحديدي الأول والتي ذكرت سابقا. القاعدة يمكن مطابقتها بالقاعدة (Base5) من فترة وادي سوق المتأخر (٥٢).

إن موقع (BB6) في الغبرة يميل إلى أن يكون بناء برجيا دائريا من فترة أم النار أي الألف الثالث ق.م، في حين أن البقايا المعمارية المعروفة في وادي فار (Wadi Far1) فهي قليلة جدا وكلا الموقعين يعودان في المقام الأول إلى فترة أم النار. إذا كان هناك وجود حقيقي لفخار وادي سوق فأنه ربما يمثل استيطانا بطيئا، ومع ذلك فأنه من المحتمل بأن بعضا من هذه المادة ربما بدأ من مدافن اقتحامية أو تطفلية، مثال ذلك المبنى (١١٤٥) في بات (٥٣). وإذا كان فخار وادي سوق وجد في هذه المواقع فأنه في حالة غياب الفخار الملون من فترة وادي سوق الكلاسيكية، وهذا ربما يشير إلى تأريخ إلى فترة وادي سوق المتأخر والكثير من هذه الكسر الفخارية موضع النقاش والتساؤل لديها أمثلة مشابهة من فترة وادي سوق المتأخر.

هناك القليل من المواقع التي يتضمن وصفها وجود مبان



بارزة ضخمة، لكن ليس هناك دليل لمواد أثرية أو بنائية تم العثور عليه. واحد من هذه المباني البارزة عثر عليه بالقرب من نزوى في شرجة الحضيرة (Sharjah al-Hadirah) والذي يوصف بأنه «قلعة مرتفع أو تل محصن مثير للإعجاب مع جدران مسيجة كبيرة وأبراج... تشكل استحكاما شبه دائري ضخما، وقد عثر في هذا الموقع على فخار يتضمن خزفا من القرون الوسطى وكسرا فخارية لآنية إغريقية الشكل طويلة وكبيرة الوزن من الفترة الانتقالية ما بين العصر البرونزي المتأخر والعصر الحديدي المبكر» (٥٤). وبناء على ذلك فأن هذا قد يمثل موقعا بارزا وضخما من فترة وادي سوق المتأخر.

موقعان آخران يحتمل أن يكونا من المواقع البارزة والضخمة من فترة وادي سوق عثر عليهما في الواسط وجزيرة مصيرة. يشير فرانكية فوجت (Franke-Vogt) إلى الحصنين أو القلعتين في مصيرة والواسط واللذان أورخا إلى الألف الثاني ق.م ، وهذا يبدو أنه المصدر الوحيد لهذين الموقعين. من المحتمل أن القلعة أو الحصن وجدا في الجوار من القبر الجماعي في الواسط في وادي الجزي (٥٥).

بالإضافة إلى المواقع السابقة فأن فرانكية فوجت (٥٦) (Franke-Vogt) يضيف المواقع التالية إلى قائمة المواقع التي يمكن نسبها إلى الألف الثاني ق.م: عباية (Abyah) وأملة (Amalah 3a-c, 12) و(BB22). القليل من الفخاريات من هذه المواقع تتشابه مع فخار وادي سوق من حيث الشكل والبنية. الفخار من موقع عباية من دون شك نادر لكنه مختلف جدا عن فخار وادي سوق كتلك القاعدة ذات الخزف الأحمر مع نواة أو جزء مركزي رمادي (٥٧). يشير فيلدة (Velde) بالإضافة إلى ذلك إلى مواقع من الألف الثالث ق.م تحتوي على استيطان محتمل من فترة وادي سوق مثل وادي إثلي (Ithli 4) ووادي عندام (Wadi Andam 1) (58).

لقد تم الاقتراح بأن ميسر ١ (Maysar1) تحتوي على عنصر من الألف الثاني ق.م وذلك بالإضافة إلى الاستيطان المعروف جيدا من فترة أم النار. آنية من حفرة في بيت ٤ (House.4) تشبه كأسا ذا أساس قاعدة، والذي بين بواسطة فوجت (Vogt) على أساس أنه إناء من فترة وادي سوق ويحتوي على خطين أفقيين متوازيين أسفل الحافة وقاعدة تشبه قاعدة (Base5) من فترة وادي سوق المتأخر. إلا أن فخارا آخر من الحفرة نفسها يعود إلى فترة أم النار المتأخرة وذلك من حيث الشكل والزخرفة. هذه المجموعة الصغيرة ربما تمثل فترة أم النار المتأخرة أو فترة انتقالية والتي تتضمن عناصر من كلتا الحضارتين مثال ذلك فخار ند الزبا. إنه من الملاحظ بأن العمارة في ميسر (Maysar 1) مع جدارها ثنائي الطبقات أقرب إلى فترة وادي سوق من فترة أم النار والذي يمكن أخذه أيضا كدليل على تأريخ الموقع الذي يقع قريبا من نقطة الاتصال لكلتا الفترتين (٥٩).

مناقشة:

بناء على الدليل الحالي المتوافر بين أيدينا يبدو أن هناك ثلاثة أنواع من العمارة غير الجنائزية في فترة وادي سوق والعصر الحديدي الأول. إن النوعية الأكثر شيوعا والتي أصطلح على تسميتها المواقع الثانوية أو غير الرئيسية تحتوي على بقايا متضمنة بشكل كبير حفرا وحفرا صغيرة لتثبيت الأعمدة ومواقد وتراكمات رسوبية وجدرانا. النوعية الأخرى والتي أطلق عليها اسم المواقع الرئيسية تحتوي على مبان ضخمة، وربما ذات طبيعة دفاعية وعمق كبير من الترسبات الحضارية. المواقع الثانوية والتي تحتوي على بقايا سريعة الزوال موزعة بالتساوي أو حتى بقلة على طول شبه الجزيرة العمانية والتي يمكن ملاحظتها في مناطق الجبال والواحات الغربية والشميلية والسر، كما توجد أيضا على الساحل الشرقي في رأس الحمرا (RH10) ورأس الجنز (RJ.1). النوعية الثالثة هي التراكمات الصدفية والتي تشمل مواقع مثل رأس الجنز وشمل ورأس الحمرا أي مناطق الساحل. خريطة رقم (٢) توضح أهم الأقاليم والمناطق الجغرافية في شبه الجزيرة العمانية.

توحي بقايا الحفر التي تثبت بها الأعمدة (٦٠) بأن هذه المستوطنات تضمنت في المقام الأول مجموعات من الأكواخ أو الخيام التي- في حين ربما تحتوي مجموعات سكانية شبه مستقرة أو حتى مستقرة- قد تكون تركت القليل من المواد في الطريق أي بقايا مرئية. هذا الوضع يمكن مقارنته بالمستوطنات التقليدية والحديثة في شبه الجزيرة العمانية، حيث إن مباني الباراستي القابلة للزوال كانت الشكل الأساسي لمادة البناء، إلا أنه يجب الملاحظة أن هذه المباني الحديثة القابلة للزوال والهلاك غالبا ما تتجمع حول العديد من المباني الضخمة مثل الحصون

والمساجد. بينما تتمركز المواقع الرئيسية ذات المباني الضخمة في الجزء الشمالي من شبه الجزيرة (منطقة الشميلية والسر)، في حين أن حزام الواحات الداخلية ومنطقة الجبال التي كانت مهمة جدا للاستيطان البشري خلال فترة أم النار لم تثمر عن مثال لموقع بارز ضخم، على الرغم من أن ثلاثة مواقع ضخمة تستدعي التأمل الشديد وجدت في جنوب كلبا وحصون أو قلاع نزوى والواسط ومصيرة (٦١).

مواقع وادي سوق المتأخرة والمعروفة محصورة في منطقة الشميلية والسر وهي تشمل تل أبرك وكلبا وربما ند الزبا والبدع. هذا أيضا يمكن أن يشير إلى التناقص في المستوطنات. ومع ذلك فأن مواقع أخرى كالتي في مناطق جبال الحجر والواحات الغربية والتي تشمل بات وربما موقع BB6 ووادي فار، ربما تكون قد استخدمت في النصف الثاني من الألفية. ولسوء الحظ فإنه لا يمكن إعطاء تأريخ دقيق لهذه المواقع لكن طبيعتها وماهيتها توحي بأن البقايا البنائية من الألف الثاني ق.م سريعة الزوال في هذه المواقع (٦٢). وهذا يشير إلى تركيبة سكانية صغيرة ومستوى منخفض من التعقيد أكثر مما هو واضح في المواقع الرئيسية من منطقة الشميلية والسر، حتى ولو أن بعضا من الوجود أو أسلوب الحياة شبه المستقر أو المستقر كان قد برهن عليه.

إن مواقع العمارة غير الجنائزية من العصر الحديدي الأول قد عرفت أو وجدت فقط في منطقة الشميلية والسر والتي تشمل شمل وتل أبرك وكلبا والعديد من التراكمات الصدفية. وهي أيضا تقترح تناقصا في الاستيطان منذ بداية فترة وادي سوق. إلا أن نزوى وعبري/السلمي -(Ibri/Selme hoard) ربما أورخ للعصر الحديدي الأول أو نهاية وادي سوق- فأنها تشير إلى أن الاستيطان البشري لم يكن محصورا تماما في الشمال. على أية حال فانه يستحيل أن يكون إنتاج الفخار الملون توقف أو انقطع في مناطق الجبال والواحات الغربية في تأريخ مبكر عنه في منطقة الشميلية والسر أو أن أسلوب وطراز حياة فخاري آخر قد بدأ. هذا أيضا ربما يكون دليلا على التناقص الإقليمي في التعقيد فالسكان البدو أو شبه البدو أقل احتمالا لاستخدام الفخار على أساس دوري منتظم خصوصا الأواني الكبيرة. اثنان من مواقع المستوطنات الساحلية من الألف الثاني ق.م وجدت على الساحل الشرقي جنوب كلبا وهي (RH10) و(RJ.1) وهناك موقع آخر في مصيرة والذي يمكن أن يخمن بأنه من الألف الثاني ق. م. إن RH10 وRJ.1 كلاهما يفتقر إلى وجود البقايا البارزة الضخمة، ويقترح كربون ١٤ تأريخ (٦٣) لهذين الموقعين إلى النصف الأول من الألف الثاني ق.م. إن إستراتيجية البقاء أو العيش لهذه المواقع كانت قائمة على المصادر البحرية - وربما الرعي- أكثر منها على الزراعة.

إن المواقع الرئيسية في منطقة الشميلية والسر هي المواقع المعروفة بكثافة الاستيطان. يعتقد كارتر (٦٤) إن وجود المباني الضخمة يشير إلى عدد سكان كبير منظم بشكل جيد جدا أكثر مما هو مؤكد في جنوب الإقليم. علاوة على ذلك فأن هناك درجة عالية من الاستمرارية في الاستيطان في هذه المواقع فتل أبرك وكلبا وربما ند الزبا استوطنت طوال فترة الألف الثاني ق.م. إن الاستيطان في البدع (Bida,a) يبدو بأنه يغطي فترتي وادي سوق الكلاسيكية والمتأخرة. إن وجود مقبرة واسعة من فترة وادي سوق في شمل والتي تتضمن مقداراً لا حصر له من القبور الضخمة البارزة - كما هو الحال في مقبرة الخت- تشير إلى وجود مستوطنة ضخمة من فترة وادي سوق الكلاسيكية في الجوار، على الرغم من أن المستوطنة المنقبة تغطي فقط فترة وادي سوق المتأخر والعصر الحديدي المبكر.

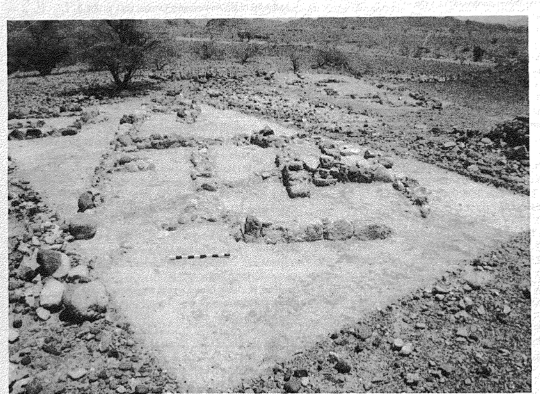
إن تمركز موقع رئيسي معروف في منطقة الشميلية والسر ربما يعود إلى الخصائص الطبوغرافية والهيدرولوجية للمنطقة، بالإضافة إلى ساحل الباطنة ذلك الإقليم حيث احتمال أن الزراعة التي تستخدم تقنيات الآبار مرتفعة بشكل غير عادي أو نادر. من أجل بناء وصيانة مبان ضخمة فأن ذلك يحتاج إلى قوة عمل كبيرة وضخمة. إن التنظيم المتطلب لمثل هذه الأعمال أو الواجبات والحاجة إلى مثل هذه المباني سواء للدفاع أو لنشاطات جماعية أخرى فان ذلك يتضمن وجود كثافة سكانية متعددة ومستقرة. مثل هذه الكثافة السكانية يمكن أن يتوقع تمركزها في المناطق التي يتوافر فيها مصادر المياه والتربة الجيدة، بالإضافة إلى توافر أنواع أخرى من المواطن أو البيئات القابلة للاستثمار أو الاستغلال. مواقع مثل البدع (Bida,a) وند الزبا وكلبا (٦٥) جميعها استقرت في الأشرطة الضيقة من الأرض بين الجبال والبحر - والتي

تحتوي على تجهيزات كبيرة وممكن الوصول إليها من المياه الأرضية الجوفية تحت السطحية والمناسبة لاستغلال تقنيات الري عن طريق الآبار.

إذا ما أردنا أن نعقد مقارنة سريعة بين العمارة الجنائزية وغير الجنائزية في شبه الجزيرة العمانية يتضح لنا أن معظم معرفتنا بفترة وادي سوق تأتي من البقايا الجنائزية وخصوصا القبور، إلا أن معرفتنا بالمستوطنات السكنية من الألف الثاني ق.م تطورت التي استقرت في وادي سوق خلال القرن الماضي من خلال وجود العديد من المواقع ذات الآثار البنائية الضخمة المواد الثقافية الثقيلة كتلك التي في تل أبرك وندالزيا وبدع وكلبا. تشير دراسة العمارة الجنائزية وخاصة القبور خلال الألف الثاني ق.م إلى تناقص الحركة الاستيطانية المركزة باتجاه الشمال خلال فترة وادي سوق الكلاسيكية، كما تشير إلى تناقص التعقيدات الاجتماعية في إقليم جبال الحجر وإقليم الواحات الغربية خلال نفس الفترة وخلال فترة وادي سوق الأخيرة والمراحل الأولى من العصر الحديدي. وتوجد اليوم أدلة ساطعة تؤكد أن المباني الكبيرة الدائمة كانت قد استمر بناؤها خلال فترة وادي سوق. ويتأكد هذا الدليل بقوة في تل أبرك وكلبا، ويتأكد كذلك بدرجة كبيرة في ندالزيا وربما في بدع. وعلى الرغم أن مثل مباني مواقع وادي سوق تبدو قليلة في العدد إلا أنه من الممكن التنبؤ بأن المواقع ذات النصب التذكارية الضخمة تكون واضحة جداً للعيان ومن السهل إيجادها خلال المسوحات الأثرية.

إن مشكلة نقص المعلومات المتعلقة بالألفية الثانية في شبه الجزيرة العمانية يمكن تلخيصها من خلال نظريتين. أولاً–حسب نظرية كارتر– فإن السبب قد يعود إلى أن حركات الاستيطان خلال فترة وادي سوق، وفترة وادي سوق المتأخرة والمعروفة بالعصر البرونزي المتأخر كانت ضئيلة للغاية ومبهمة ومؤقتة في معظم أرجاء المنطقة فيما عدا المناطق الساحلية حيث يوجد الكثير من الماء وحيث تتوافر مصادر رزق متعددة. أما النظرية الثانية– حسب وجهة نظر فيلده– فتُرجع إلى أن قلة المسوحات والأعمال الميدانية التي أجريت على داخلية البلاد الأمر الذي أدى في نهاية المطاف إلى عدم التعرف على مواقع الألفية الثانية. فعلى سبيل المثال فإن المستوطنات توجد في عمان ولكننا لم نستطع أو لا نستطيع التعرف عليها بصورة صحيحة. ومهما يكن فإننا لا نعرف أيا من النظريات تمثل التفسير الصحيح. ولكن المؤكد أن المزيد من المسوحات والتنقيبات ستكشف النقاب عن هذا الغموض الذي يكتنف مواقع الألفية الثانية ق.م.

ومن المهم التنبيه إلى أن الأعمال الميدانية في دولة الإمارات العربية المتحدة– في الجزء الشمالي من شبه الجزيرة العمانية– كانت أكثف منها في عمان، كما أن أعداد الفرق



التي تعمل سواء في المستوطنات والمقابر أكثر بكثير. أما بالنسبة لعمان فإن معرفتنا ماهية الألف الثاني عن طريق المسوحات مع القليل من التنقيبات التي تتضمن مشاريع ذات فترات زمنية طويلة مقيدة ومحصورة في مواقع معينة كتلك التي في موقع البليد في الجزء الجنوبي من عمان ورأس الجينز في المنطقة الشرقية. ومهما يكن فإن المسوحات المبكرة في عمان عملت على الكشف عن نواح مهمة عن الألفية الثانية قبل الميلاد في شبه الجزيرة العمانية.

وفي الختام ينبغي أن أنوه في هذا المقام إلى أن العديد من مكتشفات الألفية الثانية قبل الميلاد في شبه الجزيرة العمانية ستعمل بالتأكيد على إثراء معرفتنا بعادات الدفن وكذلك بالمجتمعات المؤقتة أو الدائمة بشكل أعم. وعلى المدى البعيد فإن عقد مقارنات دقيقة بين الأدوات واللقى الأثرية التي تم العثور عليها في مقابر متشابهة مثل منطقة شمل وتل أبرق وشرم وأم النار في شبه الجزيرة العمانية وبين المكتشفات المبكرة في رأس الحمرا ونهاية الألفية الثانية المبكرة قبل الميلاد والعصر الحديدي كل هذه ستعمل على إضافة قدر كبير من المعرفة عن آثار ما قبل التاريخ في المنطقة.

الهوامش:

١- Potts, D.T. (1990a) The Arabian Gulf in Antiquity: from prehistory. to the fall of the Achaemenid Empire, vol.I, p. 232-3

٢- Potts, D.T. (1990a) ibid, p.232.

٣- Potts, D.T. (1993) Rethinking Some Aspects of Trade in the Arabian Gulf. In :World Archaeology. Vol. 24 (3), p. 428.

٤- Cleuziou, S. (1981) Oman Peninsula in the Early 2nd Millennium BC. In Hartel, H. (ed) South Asian Archaeology,1979. Berlin: Reimer. p.279.

٥- Carter, R.A. (1997) Defining the Late Bronze Age in Southeast Arabia: ceramic evolution and settlement during the second millennium BC (unpublished PhD Dissertation). Institute of Archaeology: University College London.

٦- Velde, C. Personal Communication.

٧- Carter, R. Personal Communication.

٨- Brunswing, R.H. (1989) Culture Histroy, Environment and Economy as Seen from an Umm an-Nar Settlement: evidence from test excavation at Bat, Oman, 1977/78. In: Journal of Oman Studies. vol.10, p.37.

٩- Carter, R (1997) ibid. p. 56.

١٠- de Cardi, B. (1977) Surface Collections from the Oman Survey, 1976. In: Journal of Oman Studies. vol.10, p61-4.

١١- id in the Sharqiyah, 1978. In: Journal of Oman Studies. vol.5, p. 84-91. de Cardi, B. Bell, .R.D and Starling, N.J (1979) Excavations at Tawi Silaim and Tawi Sa

١٢- Carter, R. (1997) ibid. p.56.

١٣- Cleuziou, S. (1980) Three Seasons at Hili: Toward A Chronology and Cultural History of the Oman Peninsula in the 3rd Millennium B.C. In: Proceeding of the Seminar for the Arabian Studies, vol.10. p. 27.

١٤- Carter, R. (1997) ibid. p. 57.

١٥- Crawford, H. (1998) Dilmun and its Neighbors. p. 117.

١٦- Carter, R. (1997) ibid. p. 57.

١٧- Brunswig, R.H. (1989) ibid. 17.

١٨- حجارة كتلة السكر عبارة عن حجارة مصقولة من الوجهين بدأ استخدامها منذ أواخر فترة حفيت حيث بدأت بشكل بسيط ثم تطورت مع بداية فترة أم النار لتأخذ أشكالا أكثر تهذيبا وتنسيقا وهي ذات أحجام مختلفة منها الكبير ومنها الصغير.

١٩- Brunswig, R.H. (1989) ibid. 36.

٢٠- الميسة هي عبارة عن هضبة مستوية السطح منحدرة الجوانب

٢١- alan. In: Journal of Oman Studies. vol.11, p. 40.صs al-jinz and the Prehistoric Coastal Cultures of the Jaمcleuziou, S. & Tosi, M. (2000) Ra

٢٢- Cleuziou, S. & Tosi, M. (2000) ibid. 40.

٢٣- Franke-Vogt Ute. (1991) The Settlement of Central Shimal 1. In: Schippmann et.al (eds) Internationale Archaologie 6. p. 197.

٢٤- s al-Khaimah, United Arab Emirates. In: Schippmann et.al (eds) Internationale Archaologie 6. p. 205-220. Glover, E. (1991) The Molluscan Fauna from Shimal, Ra

٢٥- Carter, R. (1997) ibid. p. 60-1.

٢٦- Carter, R. (1997) ibid. p. 61-2.

٢٧- الباراستي عبارة عن مصطلح يستخدم للبيوت القديمة سريعة الزوال والتي كانت تبنى من مشتقات النخيل وهي غالبا ما تأخذ شكل الأكواخ أو ما يسمى محليا العرشان.

٢٨- Carter, R. (1997) ibid. p. 63.

٢٩- Carter, R. (1997) ibid. p. 65-6.

٣٠- Potts, D.T. (1990b) A Prehistoric Mound in the Emirate of of Umm al-Qaiqain, UAE: Excavations at Tell Abraq 1989. p.65-8.

٣١- Potts, D.T. (1991) Further Excavations at Tell Abraq: The 1990 Season. P.36.

٣٢- Magee, P. (1994), qouted in Carter, R. (1997) ibid. p.67.

٣٣- Potts, D.T. (1991) ibid. P.36.

٣٤- Kennet, D. & Velde, C. (1995) Third and Early Second-Millennium B.C Occupation at Nud Ziba, Khatt , UAE. In: Potts, D.T. (ed) Arabian Archaeology and Epigraphy. Vol: 6 (No2). P. 93-4.

٣٥- Carter, R. (1997) ibid. p. 70.

٣٦- Carter, R. (1997) ibid. p. 70.

٣٧- Vogt, B. & Franke-Vogt, Ute. (1987) Shimal 1985/1986: Excavations of the German Arcaeological Mission in Ras al-Khaimah, UAE. A Preliminary Report. P. 13.

٣٨- Carter, R. (1997) ibid. p. 63.

٣٩- Vogt, B. & Franke-Vogt, Ute. (1987) ibid.16.

٤٠- s al-Khaimah, UAE, 1977. In: Oriens Antiquus. Vol:24. p. 13. de Cardi, B. (1985) Further Archaeological Survey in Ra

٤١- Biagi, P. et.al (1984) Qurum: a Case Study of Coastal Archaeology in Northern Oman. In: World Archaeology. Vol: 16. p. 57.

٤٢- Santini, G. (1987) Site RH10 at Qurum and a Preliminary Analysis of its Cemetery. In: Proceedings of the Seminar for Arabian Studies. Vol: 17. p.180.

٤٣- Carter, R. (1997) ibid. p.64.

٤٤- Carter, R. (1997) ibid. p. 64.

٤٥- Magee, P. (1996) The Chronology of the Southeast Arabian Iron Age. In: Potts, D.T (ed) Arabian Archaeology and Epigraphy. Vol: 7. p. 244.

٤٦- Magee, P. (1996) ibid. p.251.

٤٧- Vogt, B. & Franke-Vogt, Ute. (1987) ibid. p. 14.

٤٨- Carter, R. (1997) ibid. p. 65.

٤٩- Magee, P. (1996) ibid. p.244.

٥٠- Al-Bakry, S. Personal Communication.

٥١- Carter, R. (1997) ibid. p. 71.

٥٢- Carter, R. (1997) ibid. p. 71.

٥٣- Carter, R. (1997) ibid. p. 71.

٥٤- Al-Shanfari, A. & Weisgerber, G. (1989) A Late Bronze Age Warrior Burial from Nizwa, Oman. In: Costa, B. & Tosi, M. (eds) Oman Studies. P. 17.

٥٥- Franke-Vogt, Ute. (1991) ibid. p. 192.

٥٦- Vogt, B. & Franke-Vogt, Ute. (1987) ibid.67.

٥٧- de Cardi, B. (1977) ibid. p. 17.

٥٨- Carter, R. (1997) ibid. p.72.

٥٩- Carter, R. (1997) ibid. p.72.

٦٠- Carter, R. (1997) ibid. p.75.

٦١- Carter, R. (1997) ibid. p.75.

٦٢- Carter, R. (1997) ibid. p.76.

٦٣- Carter, R. (1997) ibid. p.76.

٦٤- Carter, R. (1997) ibid. p.76-7.

٦٥- Carter, R. (1997) ibid. p.77.

★ حفريات يظهر فيها موقع مستوطنة منال - داخلية عُمان (بعدسة: يعقوب الرحبي)



التباسات تجربة الزمن

من «اعترافات» أوغسطين

بول ريكور

ترجمة: سعيد الغانمي*

يجد التناقض الأساسي الذي ستدور حوله تأملاتي أفصح تعبير عنه مع نهاية الكتاب الثاني من «اعترافات» أوغسطين. فقد وضعت سمتان تميّزان الروح الإنسانية بحيث تقابل إحداهما الأخرى، آثر المؤلف أن يصوغ لهما بحسّه المعروف بالطباق البلاغي مصطلحين هما: [intentio] القصد، السعي، الابتغاء و[distentio animi] روح الانتشار أو التمدد أو التبدد. وسأقارن هذه المقابلة لاحقاً بالمقابلة الأرسطية بين الحبكة [muthos] والقلب [peripeteia].

ولابدَّ لي من الإدلاء، بملاحظتين أوليتين. الأولى أنني أبدأ قراءتي الكتاب الثاني من «الاعترافات» من الفصل (١٤:١٧)، مع السؤال: «ما الزمان، إذن؟». ولستُ أجهل أن تحليل الزمان يرتكز على التأمل في العلاقات بين الأبدية والزمن، مستوحياً السطر الأول من «سفر التكوين»: «في البدء كان الله...». وبهذا المعنى فإن عزل تحليل الزمان عن التأمل يعني ممارسة العنف على النص، على نحو لا يسوِّغه تماماً مقصدي في أن أضع داخل دائرة التأمل نفسها التناقض الأوغسطيني بين intentio القصد، الابتغاء و[distentio الانتشار، التبدد]، والتناقض الأرسطي بين الحبكة muthos والقلب peripeteia . مع ذلك، هناك تسويغ معين لهذا العنف نجده في تفكير أوغسطين، حين ينصرف إلى الاهتمام بالزمن، فهو لا يشير إلى الأبدية إلا لكي يؤكد تأكيداً قطعياً طبيعة النقص الأنطولوجي في الزمن الإنساني، ولكي يصطرع مباشرة مع ا لالتباس الذي يشوب تصور الزمن في ذاته. ولتصحيح هذا الخطأ الذي أُرتكِبَ بحقّ نصّ أوغسطين إلى حدّ ما، سأعيد التأمل في الأبدية في مرحلة لاحقة من التحليل بغية البحث فيه عن تكثيف تجربة الزمن.

* ناقد ومترجم من العراق

الثانية، وبمعزل عن التأمل في الأبدية، وبسبب مكر المنهج الذي أقررتُ به تواً، فإنّ التحليل الأوغسطيني للزمن يضفي عليه خاصية تساؤلية إلى حدّ كبير، بل ملتبسة لم تقمْ بها أية نظرية قديمة في الزمان، منذ أفلاطون إلى أفلوطين، على هذه الدرجة من الدقة. ولا يقتصر الأمر على مواصلة أوغسطين، كأرسطو، الاعتماد على الالتباس الذي أقرّه التراث، بل أنّ كل حلّ لأيّ التباس في بحثه، يأتي بمصاعب جديدة لن تتوقف عن التطلع. وهذا الأسلوب الذي يتسبب بظهور معضلة فكرية جديدة مع كل تقدم فكري، يضع أوغسطين، على التناوب، في معسكر الشكيين الذين لا يعرفون، وفي معسكر الأفلاطونيين والأفلاطونيين الجدد الذين يعرفون، فأوغسطين يبحث (وسنرى الفعل «يبحث» quaerere يظهر مراراً في ثنايا النص). ولعلّ من الضروري الذهاب إلى القول إنّ ما يُسمّى بالقضية الأوغسطينية عن الزمن، وهي قضية أفضل عن قصد تسميتها بالقضية النفسية لكي أميّزها عن قضية أرسطو، بل عن قضية أفلوطين، هي أكثر التباساً مما يقرّ به أوغسطين. وهذا، في حالتي، هو ما سأحاول توضيحه.

لابدّ من دمج هاتين الملاحظتين الافتتاحيتين بعضهما ببعض. فإقحام تحليل للزمان في داخل تأمل في الأبدية يضفي على البحث الأوغسطيني نبرة خاصة من «نشيج» مفعم بالأمل، وهذا شيء يختفي عن تحليل يعزل ما هو خلاصة الزمان إذا شئنا الدقة. لكننا بعزل تحليل الزمن عن استتاره في الأبدية نستطيع إظهار ملامحه الملتبسة. وبالطبع، يختلف هذا النمط الملتبس عن الالتباس لدى الشكيين في أنه لا ينكر وجود نوع معين من اليقين الثابت. لكنه يختلف أيضاً عن الالتباس لدى الأفلاطونيين الجدد في أنّ جوهره القطعي لا يمكن الإلمام به في ذاته فقط بمعزل عن ضروب الالتباس التي يولدها.

هذه الخاصية الملتبسة للتأمل الخالص في الزمن ذات أهمية كبرى لكل ما سيلي في البحث الحاضر. ويتمثل هذا في ناحيتين:

الأولى، لا بدّ من الإقرار بعدم وجود ظاهراتية (فينومينولوجيا) خالصة للزمن لدى أوغسطين. وربّما لن توجد. وبالتالي فإنّ النظرية الأوغسطينية في الزمن هي جزء لا يتجزأ من العملية الجدالية التي يجندل بها هذا المفكر رؤوس هيدرا النزعة الشكية التي تتولد ذاتياً باستمرار رأساً تلو الآخر. وبالنتيجة، لا وجود لوصف من دون نقاش. ولهذا السبب فإنّ من الصعب جداً - إن لم يكن من المستحيل - أن نعزل جوهراً ظاهراتياً فيه عن كتلة المحاججة. وربّما لم يكن «الحل النفسي» الذي نُسِب إلى أوغسطين «علم النفس» ممكن عزله عن بلاغة المحاججة، ولا «حلاً» يمكن إزالته مرة واحدة وإلى الأبد عن ميدان الالتباس.

فضلاً عن ذلك، يتخذ الأسلوب الالتباسي دلالة خاصة في الستراتيجيا الشاملة للعمل الحالي. وستكون قضية هذا الكتاب الدائمة أن يكشف أن التأمل في الزمن مراودة غير حاسمة لا تستجيب لها سوى الفعالية السردية. وليست هذه الفعالية ما يحلّ الالتباس عن طريق استبداله بسواه.

وإذا هي حلت الالتباس، فبالمعنى الشعري لا بالمعنى النظري للكلمة. وإنني أزعم أنّ بناء الحبكة يستجيب للالتباس التأملي بإيجاد شعري لشيء ما قابل، بالتأكيد، على إيضاح الالتباس (وسيكون هذا هو المعنى الأولي للتطهير catharsis عند أرسطو)، وليس على حلّه نظرياً. وبمعنى ما فإنّ أوغسطين نفسه ينتقل نحو حلٍّ من هذا النوع. فانصهار الاستدلال بالترتيلة في القسم الأول من الكتاب الثاني - وهو ما سأعلقه بين قوسين في البداية - يفضي بنا أصلاً إلى فهم أنّ التصوير الشعري وحده، ليس للحلّ وحسب، بل للسؤال نفسه أيضاً، سيخلّص الالتباس من اللامعنى الذي يطوقه.

التباس وجود الزمان ولا وجوده

ليست فكرة روح الانتشار والتبدد distentio animi، باقترانها بفكرة القصد والسعي intentio سوى البقية المتنخلة بألم وبطء من الالتباس الأساسي الذي ينازعه أوغسطين، أعني فكرة قياس الزمن. لكنّ هذا الالتباس نفسه مسطور في دائرة التباس أكثر جذرية، أي التباس وجود الزمان ولاوجوده. لأنّ ما يمكن قياسه هو، بطريقة ما، ما يوجد. وقد نستهجن هذه الحقيقة إذا شئنا، لكن فينومينولوجيا أو ظاهراتية الزمن تنبثق من سؤال أنطولوجي: «ما الزمن، إذن؟» (quid est enim tempus?) ما أن يُطرح هذا السؤال، حتى تتدافع المصاعب القديمة بخصوص وجود الزمان ولاوجوده. ولكن يحسن بنا منذ البداية أن نعرف أن أسلوب أوغسطين التساؤلي يفرض نفسه. فمن جهة يميل البرهان الشكي نحو اللاوجود، ومن جهة أخرى تدفعنا ثقة حذرة بالاستعمال اليومي للغة إلى القول، على نحوٍ ما لا نستطيع أن نعرف كيف نفسره بعد، إنّ الزمان يوجد. والبرهان الشكي معروف: ليس للزمان وجود، ما دام المستقبل ليس بعد، والماضي لم يعد موجوداً، والحاضر لا يمكث. لكننا مع ذلك نتحدث عن الزمان بوصفه ذا وجود. ونحن نقول إنّ الأشياء التي ستقع «ستكون»، وإن الأشياء الماضية «كانت»، والأشياء الحاضرة «تمرّ بنا». والمرور ليس عدماً. والملاحظ أنّ الاستعمال اللغوي هو الذي يضفي المقاومة مؤقتاً على قضية لاوجود الزمان. فنحن نتحدث عن الزمان، ونتحدث عنه حديثاً ذا معنى، وهذا ما يدعم دعوانا بوجود الزمان ويرجّحُها. «نحن بالتأكيد نفهم ما تعنيه الكلمة، سواء حين نستعملها نحن، أو حين نسمع الآخرين يستعملونها» (١٤:١٥). لكننا إذا صحّ أننا نتحدث عن الزمان بطريقة ذات معنى، وبألفاظ إيجابية (سيكون، كان، كائن)، فإن انعدام حيلتنا عن تفسير كيفية حدوث هذا الأمر ينشأ عن هذا اليقين بالضبط. لا شكّ في أن الحديث عن الزمان يقاوم البرهان الشكي، غير أنّ الفجوة بين «ماذا» و«كيف» تضع اللغة نفسها موضع

السؤال والاستفهام. نحن نحفظ عن ظهر قلب صيحة أوغسطين التي أطلقها، وهو على أعتاب تأمله: «ما الزمن، إذن؟، إنني لأعرف معرفة جيدة ما هو، بشرط ألا يسألني أحد عنه، لكن لو سألني أحد ما هو، وحاولت أن أفسّره، لارتبكت» (١٤:١٧). بهذه الطريقة تضع المفارقة الأنطولوجية اللغة في تناقض ليس فقط مع البرهان الشكي، بل مع ذاتها. إذ كيف يمكن التوفيق بين الخاصية الإيجابية للأفعال «يحدث» و«يقع» و«يكون» وبين سلبية ظروف الزمان: «لم يعد» و«ليس بعد» و«ليس دائما»؟ هكذا يتمّ تضييق السؤال. كيف يستطيع الزمن أن يوجد، إذا كان الماضي لم يعد موجوداً، وإذا كان المستقبل لم يوجد بعد، وإذا كان الحاضر غير موجود دائماً؟

تتداخل بهذه المفارقة الأولية مفارقة مركزية ستنبثق عنها موضوعة الانتشار والتمدد والتبدد distention. كيف يمكن لنا أن نقيس ما لا يوجد؟ إن مفارقة القياس هي نتيجة مباشرة لمفارقة وجود الزمان ولاوجوده. هنا تكون اللغة دليلاً أكيداً على نحو نسبي مرة أخرى. فنحن نتكلم عن زمان طويل وزمان قصير، ونلاحظ بطريقة ما طوله ونأخذ قياسه (انظر ١٥:١٩، حيث تخاطب الروح نفسها: «لأننا موهوبون بالقدرة على الإحساس بالفواصل الزمنية وقياسها. فماذا سيكون الجواب؟»). وأكثر من ذلك إننا لا نستطيع أن نصف بالطول أو القصر إلا الماضي أو المستقبل. واستباقاً لـ «حل» الالتباس، فإننا نقول حقاً عن المستقبل إنه يقصر، وعن الماضي إنه يطول. غير أن اللغة محدودة بالشهادة على حقيقة القياس. لكن «الكيف» يروغ منه مرة أخرى: «كيف يمكن لأي شيء لا يوجد أن يكون إمّا طويلاً أو قصيراً (sed quo pacto?)» (١٥:١٨).

يبدو في البداية أنّ أوغسطين يدير ظهره ليقين أنّ الماضي والمستقبل هما ما نقيسهما. لكنه بوضع الماضي والمستقبل، في ما بعد، في داخل الحاضر، عن طريق استحضارهما في الذاكرة والتوقع، سيتمكن من تخليص هذا اليقين الأولي من نكبته الظاهرة بتحويل فكرة المستقبل الطويل والماضي الطويل إلى توقع وذكرى. لكنّ هذا اليقين باللغة، وبالتجربة، وبالفعل، لا يمكن استرداده إلا بعد تصنيعه وتحويله تحويلاً عميقاً. وبهذا الخصوص فإن من سمات البحث الأوغسطيني أن يتم توقع الجواب النهائي مرات عدة وبطرق شتّى بحيث إنه يُعرَض في البداية على النقد، قبل أن يتبلور معناه الحقيقي.

وحقاً أن أوغسطين يبدو أوّل الأمر رافضاً اليقين القائم على برهان واهٍ جداً: «ربّاه، يا نور وجودي، ألا تجعلنا حقيقتك نظهر حمقى في هذه الحالة أيضاً؟» (١٥:١٨). لذلك فهو يلتفت أولا إلى الحاضر. أفلم يكن الماضي طويلاً حين كان ما يزال حاضراً؟ بهذا السؤال، أيضاً، يتم توقع شيء من الجواب النهائي ما دامت الذاكرة والتوقع سيظهران بوصفهما جهتين للحاضر. لكنّ الحاضر، في هذه المرحلة من المحاججة، يظلّ في مقابلة مع الماضي والمستقبل. ولم تبزغ بعد فكرة وجود حاضر ثلاثي الأبعاد. وهذا هو السبب في وجوب طيّ حل قائم على الحاضر وحده. فإخفاق هذا الحلّ ينتج عن تصفية فكرة الحاضر، الذي لم يعد يتّسم بكونه ما لا يمكث فقط، بل أيضاً بكونه ما ليس له امتداد.

ترتبط هذه التصفية، التي تبلغ بالمفارقة أقصاها، ببرهان شكي مشهور: هل يمكن لمائة سنة أن تكون حاضرة دفعة واحدة (١٥:١٩). (يتوجه البرهان، كما نرى، إلى نسبة الطول للحاضر فقط). السنة الحالية فقط حاضرة، وفي السنة الشهر، وفي الشهر اليوم، وفي اليوم الساعة: «وحتى الساعة الواحدة تتكوّن من دقائق تنقضي باستمرار. والدقائق التي انصرمت ماض، وأيّ جزء يتبقى من الساعة هو مستقبل» (١٥:٢٠).

لذلك كان لا بدّ أن يخلص إلى ما خلصَ إليه الشكيون: «في الحقيقة، إن الزمن الوحيد الذي يمكن أن يسمّى حاضراً هو «الآن» instant، لو تمكنا من إدراكه في ذاته، وهو ما لا ينقسم إلى أجزاء أصغر وأدقّ... وحين يكون حاضراً لا تكون له ديمومة spatium).(وفي مرحلة لاحقة من النقاش سيضيق تعريف الحاضر أكثر بحيث ينحصر في فكرة الآن الشبيه بالنقطة. في البداية ينعطف أوغسطين انعطافة مثيرة إلى النتيجة القاسية للمكيدة الاحتجاجية: «كما رأينا سابقاً بوضوح بالغ، فليس بالإمكان أن تكون للحاضر ديمومة».

> **إن الزمن الوحيد الذي يمكن أن يسمّى حاضراً هو «الآن»**

ما الذي يبقى صامداً أمام انقضاض النزعة الشكية إذن؟ إنها، كما هي العادة دائماً، التجربة التي تصوغها اللغة ويضيئها الوعي: «ربّاه، نحن برغم ذلك ندرك مدد الزمان. نقارن بعضها ببعض، ونقول إنّ بعضها أطول وبعضها أقصر. بل إننا نحسبُ كم تطول مدة على أخرى وكم تقصر عنها» (١٦:٢١).

إنّ الاحتجاج الذي تنقله المفردات: (ندرك) sentimus، و(نقارن) comparamus، و(نحسِب) metimur هو احتجاج فعالياتنا الحسية والعقلية والعملية فيما يتعلق بقياس الزمن. لكنّ عناد ما ينبغي أن يُصطلَح عليه بالتجربة لاحقاً لا يمضي بنا إلى أبعد من هموم السؤال «كيف». فاليقين الزائف ما زال يختلط بالبرهان الأصيل.

قد نعتقد أننا نخطو خطوة حاسمة باستبدال فكرة الحاضر بالانقضاء والعبور والانتقال، متابعين خطى الحكم السابق: «إذا قسناها بوعينا للزمن، فيجب أن نفعل ذلك، وهي تنقضي وتنصرم (praetere untia)». ويبدو أنّ هذه الصيغة التأملية تطابق يقيننا العملي. ولكنها أيضاً ستكون عرضة للنقد قبل العودة إلى مواصلة السؤال، تماماً كما حصل مع التمدد والتبدد distentio، بفضل جدل الحاضر ثلاثيّ الأبعاد. وما دمنا لم نكوّن فكرة عن العلاقة التمددية distended بين التوقع والذاكرة والانتباه، فنحن لا نفهم ما نقوله فعلاً حين نكرر

للمرة الثانية: «النتيجة هي أننا نستطيع أن ندرك الزمن ونقيسه في أثناء انقضائه». وهذه الصيغة استباق للحل ومأزق مؤقت في الوقت نفسه. لذلك لم يكن من المصادفة أن يتوقف أوغسطين في الوقت الذي يبدو فيه أكثر يقيناً: «أبتاه، إن هذه لنظريات حائرة، وليست تأكيدات صريحة» (١٧:٢٢). والأكثر من ذلك أنه لا يستمرّ بمتابعة هذا البحث، بدافع من فكرة الانقضاء هذه، بل بالعودة إلى نتيجة البرهان الشكي: «ليس بالإمكان أن تكون للحاضر ديمومة duration». فمن أجل تمهيد الطريق لفكرة أن ما نقيسه هو في الحقيقة المستقبل، الذي يُفهم لاحقاً بوصفه توقعاً، والماضي الذي يُفهم بوصفه تذكراً، لا بدَّ من البرهنة أولاً على وجود الماضي والمستقبل اللذين أُنكر وجودهما بسرعة بالغة، ولكن يجب البرهنة عليهما بطريقة لم نتوصل إلى صياغتها حتى الآن.

باسم ماذا يمكن أن يُمنح الماضي والمستقبل الحقَّ في أن يوجدا بطريقة أو أخرى؟ مرة أخرى باسم ما نقوله أو نفعله بخصوصهما. فماذا نقول ونفعل بهذا الخصوص؟ إننا نقص الأشياء التي نعتقد أنها حقيقية، ونتوقع الأحداث التي تقع كما تنبأنا بها. لذلك ما زالت اللغة، بالإضافة إلى التجربة والفعل اللذين تصوغهما اللغة، هي ما يصمد بوجه هجوم الشكيين. فالتوقع تنبؤ، والقص تمييز بالعقل cernere. يتكلم كتاب «عن الثالوث» (١٥، ١٢:٢١) بهذا المعنى عن «شهادة» ذات شقين (مايجرنغ، ص٦٧) للتاريخ والتوقع. ومن هنا، وبرغم البرهان الشكي، يخلص أوغسطين إلى أن «الماضي والمستقبل كليهما يوجدان sunt ergo).(22:17)

وليس هذا التصريح مجرد تكرار للتوكيد الذي سبق أن رفضه في الصفحات الأولى، ألا وهو أن المستقبل والماضي يوجدان. إذ يظهر اللفظان الخاصان بالماضي والمستقبل من الآن فصاعداً بوصفهما صفتين: المستقبلي futura والماضي .praeterita ويتيح هذا التحوّل الضئيل إلى حد ما، المجال لنكران المفارقة الأولية حول الوجود واللاوجود، وبالنتيجة، حول المفارقة المركزية الخاصة بالقياس أيضاً. وفي حقيقة الأمر، فنحن مهيأون لأن نصِفَ بالوجود، ليس الماضي والمستقبل وحسب، بل الخصائص الزمانية التي يمكن أن توجد في الحاضر، من دون الأشياء التي نتحدث عنها، حين نرويها أو نتوقها، وكأنها ما زالت موجودة، أو هي موجودة أصلاً. لذلك لا نستطيع أن نكون في غاية اليقظة مع تحوّلات التعبير لدى أوغسطين. حين يكون على وشك الإجابة عن المفارقة الأنطولوجية، بصمت مرة أخرى: «ربّاه، يا رجائي، اسمح لي أن أوغل في البحث (amplius quaerere).(٢٣:١٨) (وهو لا يقول هذا على سبيل التأثير البلاغي، أو ورع الابتهال وحسب. فبعد هذه الوقفة، تأتي خطوة متهورة ستفضي إلى التأكيد الذي ذكرته سابقاً، وهو أطروحة الحاضر ثلاثيّ الأبعاد. غير أن هذه الخطوة، كما هي العادة في مثل هذه الحالات، تأخذ شكل سؤال: «إذا وجد المستقبل والماضي، فأنا أريد أن أعرف أين يوجدان». لقد بدأنا بالسؤال «كيف؟»، وها نحن نواصل السؤال عن «أين؟». وليس هذا السؤال بالسؤال الساذج. فهو يكمن في البحث عن موضع للأشياء المستقبلية والماضية من حيث هي مروية أو متوقعة. وستنضوي البرهنة التالية في حدود هذا السؤال، وستخلص إلى موضع الخصائص الزمانية التي ينطوي عليها القص والتوقع «في داخل» النفس. وهذه الانتقالة، عن طريق السؤال «أين؟»، أمر جوهري، إذا أردنا أن نفهم فهماً صائباً الإجابة الأولى: «وبالتالي فأينما كانت الأشياء المستقبلية والماضية، ومهما كانت، فإنها لا توجد إلا في كونها حاضرة». يبدو أننا ندير ظهورنا للتأكيد السابق في أن ما نقيسه هو الماضي والمستقبل فقط، بل يبدو أننا ننكر ما أقررنا به، وهو أن ليس للحاضر ديمومة. لكنّ الحاضر المشار إليه هنا، حاضر مختلف تماماً، حاضر صار صفة جمعية (الأشياء الحاضرة praesentia)، إلى جوار الأشياء الماضية praeterita، والأشياء المستقبلية futura، وهو حاضر يمكن له أن يقبل بالتعدد الداخلي. ويبدو أننا قد نسينا أيضاً تأكيد أننا «نقيس الزمان، في أثناء انقضائه» (١٦:٢١). لكننا سنعود إلى هذه النقطة فيما بعد، حين نعود إلى سؤال القياس.

إذن ففي إطار السؤال «أين؟»، نتبنى مرة أخرى فكرتَيْ القص والتوقع، بُغية مزيدٍ من التوضيح لهما. ونحن نقول إن السرد يعني الذاكرة، وإن التنبؤ يعني التوقع.

والآن، ما الذي يعنيه التذكر؟ إنه يعني أن تملك صورة عن الماضي. كيف يمكن ذلك؟ لأن هذه الصورة هي الانطباع الذي تركته الأحداث، الانطباع الذي يظلّ عالقاً في الذهن.

لا بدَّ أن القارئ لاحظ بعد الوقفات المحسوبة السابقة أنّ كلَّ شيء بدأ يتسارع فجأة.

وليس تفسير التنبؤ بالأمر المستغلق. فبفضل التوقع الحاضر تكون الأشياء المستقبلية موجودة لدينا بوصفها أشياء ستأتي. ولدينا إدراك سابق (praesensio) لما يُمكّننا من أن نتنبأ بها ونستبقها .(praenuntio) وهكذا فالتوقع هو نظير الذاكرة. إذ يكمن في صورة توجد سلفاً، بمعنى أنها تسبق الحدث الذي لم يوجد بعد (nondun) لكنّ هذه الصورة ليست انطباعاً تركته الأشياء الماضية، بل هي «علاقة» أو «إمارة» على أشياء مستقبلية، يتمّ على هذا النحو استباقها، أو التنبؤ بها، أو تصورها، أو توقعها، أو تخيلها سلفاً (لاحظ ثراء معجم الحياة اليومية عن التوقع).

وهذا الحلّ رائع، ولكن ما أجهده، وما أفدح ثمنه، وما أشدّ هشاشته! حلّ رائع، لأننا بائتماننا الذاكرة على الأشياء الماضية، وائتماننا التوقع على الأشياء الآتية، فإننا يمكن أن نكون قد حصرنا الذاكرة والتوقع في حاضر ممتد وجدلي، لا ينحصر هو نفسه في الطرفين اللذين رفضناهما سابقاً، فلا هما من الماضي، ولا من المستقبل، ولا من الحاضر الشبيه بالنقطة، ولا حتى من انقضاء الحاضر. ونحن نعرف الصيغة الشهيرة التي نعاين بسهولة ارتباطها بالالتباس الذي

يُفترض أن تأتي لتحلّه: «ربّما صحّ القول إن هناك ثلاثة أزمنة: حاضر الأشياء الماضية، وحاضر الأشياء الحاضرة، وحاضر الأشياء المستقبلية. وتوجد مثل هذه الأزمنة المختلفة في العقل، لا في أيّ مكان آخر يمكن لي أن أراه» (٢٦:٢٠).

وحين يقول أوغسطين ذلك، فإنه يعي أنه ينأى، نوعاً ما، عن اللغة العادية، التي دعم بها موقفه، إن كان ذلك باحتراس، في مقاومة برهان الشكيين: «ليس من الصائب تماماً القول ان هناك ثلاثة أزمنة: الحاضر والماضي والمستقبل». لكنه يضيف كأنها في حاشية هامشية: «إن استعمالنا للكلمات غير دقيق على العموم، ونادراً ما يكون صائباً، وإن كان المعنى الذي نقصده مفهوماً». ولكن ليس هناك ما يمنعنا من الاستمرار في التحدث، كما نتحدث الآن، عن الحاضر والماضي والمستقبل: «لن أعترض أو أُحاجج، ولن ألوم مَن يتحدث عن هذه الألفاظ، بشرط أن يفهم ما يقوله». وهكذا تعاد صياغة اللغة اليومية، ولكن على نحو أكثر انضباطاً.

هناك ثلاثة أزمنة: حاضر الأشياء الماضية، وحاضر الأشياء الحاضرة، وحاضر الأشياء المستقبلية

ولكي يمكننا أوغسطين من فهم معنى هذا التصحيح، يعتمد على موازنة ثلاثية، يبدو أنها بيّنة بذاتها: «حاضر الأشياء الماضية هو الذاكرة، وحاضر الأشياء الحاضرة هو الإدراك المباشر (ستتحوّل هذه الكلمة فيما بعد إلى الانتباه attentio التي تتطابق مطابقة فضلى مع الانتشار والتبدد (distentio)، وحاضر الأشياء المستقبلية هو التوقع» (٢٦:٢٠). كيف نعرف ذلك؟ يرد أوغسطين باقتضاب: «إذا تحدثنا بهذه الألفاظ، فأستطيع أن أرى (video) ثلاثة أزمنة، أقرّ بأنها توجد». هذه الرؤية، وهذا الإقرار يشكلان بحقٍّ، الجوهر الظاهراتي للتحليل بأسره، لكن الإقرار (Fateor) القرين بالرؤية (video)، يحمل شهادة على نوع من الحوار تكون الرؤية خلاصته وخاتمته.

حل رائع، ولكنه جاهد أيضاً.

فلنتأمل الذاكرة. لابدّ من أن تتوافق بعض الصور مع قوة الإحالة على الأشياء الماضية (لاحظ حرف الجر اللاتيني de)، وهي قوة غريبة حقاً. فمن ناحية، يوجد الانطباع الآن، ومن ناحية أخرى، فهو يمثل أشياء ماضية، ما زالت في ذاتها موجودة في الذاكرة. وهذه الكلمة: «ما زالت» (adhuc) هي حل للالتباس، ومصدر لغز جديد في الوقت نفسه: إذ كيف يمكن أن تكون الصور الانطباعية (vestigia)، التي هي أشياء حاضرة منقوشة في النفس، متعلقة بالماضي في الوقت نفسه؟ وتمثل الصور المستقبلية صعوبة مشابهة: حيث يقال عن الصور العلامية إنها موجودة سلفاً .(٢٤:١٨) (jam sunt) لكنّ «سلفاً» تعني شيئين: «كل ما يوجد سلفاً، ليس بمستقبل، بل هو حاضر». وبهذا المعنى، فنحن لا نرى أشياء مستقبلية هي نفسها ما لم يوجد بعد .(nomdum) غير أن «سلفاً»، مع ذلك، تشير بالإضافة إلى الوجود الحاضر للعلامة، إلى خاصيتها الاستباقية، فالقول عن شيء إنه «يوجد سلفاً»، يعني القول إنني أعلن عن وجود علامة على شيء سيأتي، وأنني أتنبأ به، وبهذه الطريقة يقال المستقبل مقدّماً (ante dicatur) فالصورة الاستباقية ليست أقلّ إلغازاً من الصورة الانطباعية.

وما يجعل من هذا لغزاً يكمن في بنية صورة، تمثّل أحياناً انطباعاً عن الماضي، وأحياناً علامة على المستقبل. ويبدو أن أوغسطين يرى هذه البنية خالصة ومجردة كما تقدم نفسها.

والأمر الأكثر إلغازاً هو اللغة شبه المكانية، التي يصاغ بها السؤال والجواب عنه: «إذا كان المستقبل والماضي يوجدان، فأنا أريد أن أعرف أين هما» (١٨:٢٣).

ويأتي الردّ على هذا السؤال: «توجد بعض الأزمنة المختلفة في العقل، لا في أيّ مكان آخر يمكن لي أن أراه» (٢٠:٢٦). هل لأن السؤال أثير بألفاظ «مكانية» (أين هي الأشياء الماضية والمستقبلية؟)، نحصل على إجابة بألفاظ «مكانية» (في النفس، في الذاكرة)؟ أفليست اللغة شبه المكانية عن الصورة الانطباعية والصور العلامية، المنطبعة في النفس، هي ما يستدعي التساؤل عن موضع الأشياء المستقبلية والماضية؟ هذا ما لا نستطيع أن نورده في هذه المرحلة من بحثنا.

وحلّ التباس وجود الزمان ولاوجوده، عبر فكرة الحاضر الثلاثي الأطراف، يستمرّ هشّاً، ما دام لغز قياس الزمن لم يُحَلَّ بعد. ولم يتلقَّ بَعْدُ الحاضر ثلاثيُّ الأطراف الختم المحدد لروح الانتشار والتمدد distentio animi حتى الآن، كما لم نتعرف في هذا الثالوث نفسه على الانزلاق الذي يسمح للروح نفسها بأن تتوافق مع امتداد من نوع آخر غير الذي أنكر في الحاضر الشبيه بالنقطة. وتظلّ اللغة شبه المكانية، من ناحيتها، في حالة تعليق وإرجاء، ما دام هذا الامتداد في النفس البشرية، الذي هو أساس قياس الزمن، لم يتجرد عن الأساس الكوني. فانضواء الزمن في النفس لا يكتسب معناه الكامل ما لم تتمّ إضاءة كلّ القضايا التي يمكن أن تضع الزمن في دائرة الحركة الفيزياوية عبر نقاش مستفيض. وبهذا المعنى، فإن عبارة «أراه، وأقرّ به» في (٢٠:٢٦) لا تتأسس تأسيساً ثابتاً ما دامت فكرة روح الانتشار والتمدد لم تتشكل بعد.

قياس الزمن

عندما يحلّ أوغسطين لغز قياس الزمن، يصل إلى هذا التحديد الأخير لسمات الزمن الإنساني (٢١:٣١).

يتم إشهار سؤال القياس، حيث تركناه في الفقرة (١٦:٢١): «لقد قلتُ تواً إننا نقيس الزمن وهو يتقضى (praetereuntia)».(٢٧:٢١) (والآن ها هو التأكيد الذي يتكرر بقوة (إنني لأعرفه، لأننا نقيس الزمن فعلاً. ونحن لا نقيس شيئاً لا يوجد)، يتحوّل مباشرة إلى التباس. فما يتقضى، في الواقع، هو الحاضر. لكننا أقررنا بأنّ الحاضر ليس له امتداد. ويجدر بنا أن نحلّل تحليلاً مفصلاً هذه المحاججة التي تعيدنا مرة أخرى إلى الشكيين. فهي تهمل في الدرجة الأولى الفرق بين

الانقضاء والحضور، بمعنى أن يكون الحاضر «آناً» غير قابل للانقسام (أو «نقطة» كما سيرد لاحقاً). ففي جدل الحاضر الثلاثي الأطراف فقط، متأوّلاً على أنه انتشار distention، يمكن إنقاذ توكيد يضلّ سبيله في متاهة الالتباس. لكنّ الأمر الأكثر أهمية، هو أن المحاججة العكسية تنهض على وجه التحديد بمصادر الخيال شبه المكاني الذي يتم فيه أخذ الزمان على أنه حاضر ذو ثلاثة أطراف. فالانقضاء، بالنتيجة، هو الوجود في طور الانتقال. لذلك يكون من المشروع أن نتساءل: «من أين يأتي (unde)، ويتقضى من خلال ماذا (qua)، وإلى أين يذهب (quo)؟». وكما نرى، فمصطلح الانقضاء (transire) هو الذي يلزمنا بالسكنى على هذا النحو في شبه ـ المكانية. الحال أننا إذا تابعنا نزوع هذا التعبير المجازي، فلابدّ لنا أن نقول إن الانقضاء يأتي من (ex) المستقبل، ويتقضى من خلال (per) الحاضر، ويتجه إلى (in) الماضي. وهكذا يؤكد هذا الانتقال أن قياس الزمن يتم بالنسبة إلى فترة ما قابلة للقياس (in aliquo spatio)، وأن جميع العلاقات بين الفواصل أو الزمن لها علاقة بـ «فترة معينة» (spatia temporum) ويبدو أن هذا يفضي إلى مأزق كلي: وهو أن الزمان ليس بممتد في المكان، و«لا نستطيع أن نقيس ما ليس له ديمومة».

عند هذه النقطة يتوقف أوغسطين كما توقف عند اللحظات الحاسمة السابقة. وهنا أيضاً ينطق لأول مرة بكلمة (حيرة) أو (لغز): «إنّ عقلي ليلتهب لحلّ هذا اللغز العصي» (٢٢:٢٨). حقاً أن أفكارنا اليومية عويصة، كما عرفنا ذلك في مطلع هذا البحث، ولكنْ مرة أخرى، وعلى خلاف الشكيين، هناك إقرار بوجود لغز تصحبه رغبة وقادة، هي عند أوغسطين شكل من أشكال الحب: «هبني ما أُحبّ، لأنّ من عطاياك أن تجعلني أحبه». هنا يتضح الجانب التسبيحي في البحث، مبيّناً كم يدين التدقيق في الزمن إلى حصره في إطار التأمل في الكلمة الأبدية. وسنعود إلى هذا لاحقاً. ولكن دعونا نكتفي الآن بالتشديد على الثقة العصماء التي يهبها أوغسطين للغة اليومية: «كم يستغرق منه القيام بذلك؟ منذ كم وهي موجودة..! نحن نستعمل هذه الكلمات ونسمع الآخرين يستعملونها. وهم يفهمون ما نعني، ونحن نفهمهم» (٢٢:٢٨). لهذا السبب، سأقول هناك لغز، لا جهل. ولحلّ هذا اللغز، لا بدّ من رفض الحلّ الكوني، حتى ينصرف التحقيق في داخل النفس وحدها، وبالتالي ينهض على أساس البنية المتعددة للحاضر ثلاثيّ الأطراف، أي إلى أساس الامتداد والقياس. وهذا النقاش حول علاقة الزمن بحركة الأجرام السماوية، وبالحركة على العموم، لا يشكّل استطراداً ولا انعطافاً.

ويصعب القول إن رؤية أوغسطين هنا مستقلة عن الجدال الذي يمتدّ تاريخه الطويل من «طيماوس» أفلاطون، و«طبيعيات» أرسطو، حتى «تساعية» أفلوطين الثالثة. حيث تتكبّد روح الانتشار distentio animi آلاماً عظيمة، وتهزم في سياق المحاججة، وعند نهايتها الموغلة في العقلانية، التي تنطوي على البلاغة اللاذعة للبرهان بالخُلف (reductio ad absurdum).

الحُجة الأولى: إذا كانت حركة الأجرام السماوية هي الزمن، فلم لا يصحّ هذا على حركة جميع الأجسام الأخرى أيضاً؟ (٢٣:٢٩). تستبق هذه الحجة الأطروحة القائلة بأن حركة النجوم قد تختلف، فتشتد أو تبطئ، وهذا شيء مستحيل عند أرسطو. وهكذا يتم إرجاع النجوم إلى مستوى الأشياء الأخرى في الحركة، سواء أكانت هذه الأشياء دولاب الخزاف، أو سيل المقاطع الصوتية التي يطلقها الصوت البشري.

الحجة الثانية: إذا توقفت أنوار السماء عن الحركة، واستمرّ دولاب الخزّاف بالدوران، فلابدّ في هذه الحالة أن يقاس الزمن بشيء آخر غير الحركة. ومرة أخرى، تفترض هذه الحجة أن قضية ثبات الحركات السماوية قد ثلمتْ. ويمكن التنويع على هذه الحجة، بأنّ الحديث عن حركة دولاب الخزاف، يستغرق هو نفسه زمناً، زمناً لا يُقاس بحركة النجوم التي يُفتَرض أنها تغيرت أو توقفت تماماً.

الحجة الثالثة: ينطوي تحت المسلمات السابقة اعتقاد اشاعة الكتاب المقدس، وهو أنّ النجوم ليست سوى أنوار يُقصد بها الإشارة إلى الزمن. فإذا قلنا بذلك، فإننا نكون قد جرّدنا النجوم من هذا المقصد، فلا تعود تشكل الزمن بحركتها.

الحجة الرابعة: إذا سأل أحد: ما الذي يشكّل القياس، وأجبناه بأنه «اليوم»، فإننا نفكّر تلقائياً بأن الساعات الأربع والعشرين من اليوم تقاس بحركة الشمس من خلال دورة كاملة. لكنّ لو استدارت الشمس أسرع، وأكملت دورتها في ساعة واحدة، فلن يُقاس «اليوم» بحركة الشمس (٢٣:٣٠).ويؤكد مايجرنغ كيف ينتقل أوغسطين، من خلال افتراض سرعة متحوّلة تُنسب للشمس، وينأى عن جميع أسلافه. إذْ لم يستخدم أرسطو، ولا أفلوطين، برغم أنهما يميزان أيضاً بين الزمن والحركة، مثل هذه الحجة قط. ففي رأي أوغسطين ما دام الله سيد الخليقة، فإنه يستطيع أن يغيّر سرعة النجوم، تماماً مثلما يغيّر الخزاف سرعة دوران دولابه، أو مثلما يغيّر المتكلم سرعة مقاطعه الصوتية (ويتبع إيقاف يوشع الشمس هذه الخطوط نفسها، ما دام افتراض تسريع حركتها مستقلاً عن اللجوء للاحتجاج بالمعجزة).

فلا يتجرأ أحد سوى أوغسطين على القول بأنّ في وسع المرء أن يتحدث عن وحدة قياس الزمن ـ كاليوم والساعة ـ دون العودة إلى مرجع فلكي. وسوف تكون فكرة روح الانتشار distentio animi على وجه التحديد، هي البديل عن هذا الأساس الفلكي لوحدة قياس الزمن.

وإنه لأمر جوهري حقاً أن نلاحظ أنّ أوغسطين يقدّم فكرة الانتشار distentio، للمرة الأولى عند نهاية المحاججة التي تفصل تماماً فكرة «اليوم» عن فكرة الحركة السماوية، وهو يقوم بذلك دون أية استفاضة أخرى: «لذلك أرى الزمن امتداداً (أي تمدداً وانتشاراً distentio) من نوعٍ ما. لكن هل أرى ذلك حقاً، أم أبدو وكأنني أراه؟ ستوضّح ذلك لي، يا نوري وحقّي» (٢٣:٣٠).

لماذا هذا التحفظ، وهو على وشك إحداث قطيعة؟ في الحقيقة أننا لم ننتهِ بعد من الكونيات، برغم الحجج السابقة. لقد نبذنا فقط

القضية المتطرفة التي تقول: «إنّ الزمن تشكله حركة جسم مادي» (٢٤:٣١). غير أن أرسطو أيضاً فنّدها بتأكيده أنّ الزمن هو شيء متحرك، وإن لم يكن ذاته حركة، أي أنّ الزمن هو قياس الحركة بقدر ما يمكن قياس الحركة. فهل يستطيع الزمن أن يكون قياساً للحركة، دون أن يكون هو ذاته حركة؟ ولكي يوجد الزمن، ألا يكفي أن تكون الحركة قابلة للقياس بالقوة؟ يبدو في الوهلة الأولى أنّ أوغسطين يمنح أرسطو هذا الامتياز الأساسي حين يكتب قائلاً: «من الواضح، إذن، أنّ حركة جسم ما ليست هي نفسها ما نقيس به ديمومة حركته. فإذا كان الأمر كذلك، فلا بدّ من أن يتضح أيّ الأمرين يحسن أن يسمّى بالزمن». لكن إذا ظهر أنّ أوغسطين يسلّم بأنّ الزمن هو قياس الحركة، وليس الحركة نفسها، فليس ذلك لأنه يفكر بالحركة المطردة للأجرام السماوية، مثلما كانت الحالة عند أرسطو، بل بقياس حركة النفس الإنسانية. وفي حقيقة الأمر، أننا إذا أقررنا بأن الزمن يقاس بوساطة المقارنة بين زمن أطول وزمن أقصر، إذن فنحن بحاجة إلى طرف مقارنة ثابت. ولا يمكن أن يكون هذا الطرف الثابت هو حركة النجوم الدائرية، ما دمنا قد اعترفنا بأنّ تلك الحركة تتغير. إذ يمكن للحركة أن تتوقف، لكن ليس الزمن. ألسنا إذن نقيس السكون، كما نقيس الحركة؟

ألا يفضي هذا التردد، الذي لن نفهم سببه، بعد هذه المحاججة المظفرة ضدّ المطابقة بين الزمان والحركة، بأوغسطين إلى أن يعود مرة أخرى إلى اعتراف بجهله العميق: «أعرف أن خطابي عن الزمان موجود في الزمان، ولذلك أعرف أن الزمان يوجد، وأنه يقاس. لكني لا أعرف ما هو الزمان، ولا كيف يقاس. «إنني في حالة يرثى لها، لأنني لا أعرف ما لا أعرفه» (٢٥:٣٢).

لكنه سرعان ما يعود في الصفحة التالية إلى إطلاق الصيغة الخادعة الآتية: «إذن (inde)، يبدو لي أنّ الزمان هو مجرد انتشار وتمدد distentio، وإن لم أعرف انتشار ماذا، ولعلي أتساءل عمّا إذا كان انتشار العقل نفسه وتمدده» (٢٦:٣٣). لماذا تجيء هذه الـ «إذن» - ونتيجة لأيّ شيء؟ ولماذا هذا الأسلوب الملتوي «لعلي أتساءل عمّا إذا كان...» في تأكيد القضية؟ مرة أخرى، إذا كان هناك من جوهر ظاهراتي لهذا التأكيد، فلا يمكن فصله عن البرهان بالخلف reductio ad absurdum الذي أقصى الافتراض الآخر: مادمتُ أقيس حركة جسم ما بالزمن لا بشيء سواه، أي مادام يمكن قياس زمن طويل بزمن قصير، وما دامت الحركة الفيزياوية لا تقدم وحدة قياس للمقارنة، وقد افترضنا تغيّر حركة النجوم، فيبقى إذن أن امتداد الزمن هو تمدد الروح وانتشارها. وبالطبع، لقد قال أفلوطين ذلك قبل أوغسطين، لكنه كان يفكر بروح العالم، أو بالنفس الكلية، لا بالنفس الإنسانية. وهذا هو السبب في أنّ كل شيء قد تمت تسويته، وكلّ شيء ترك في الفضاء المفتوح، بمجرد أن أطلقت هذه العبارة المفتاحية: روح الانتشار distentio animi. وما دمنا لم نقرن انتشار النفس وتمددها بجدل الحاضر ثلاثي الأطراف، فإننا لم نفهم أنفسنا بعد.

يتوجه الجزء الأخير من الكتاب الثاني بأسره (٢٦:٣٣ - ٢٨:٣٧) لتأسيس هذه الرابطة بين الموضوعتين الأساسيتين للبحث: بين الحاضر ثلاثي الأطراف، الذي حلّ اللغز الأول، أي لغز الكينونة التي تفتقر إلى الكينونة، وقضية انتشار العقل، التي تأتي لتحلّ اللغز الثاني، لغز امتداد شيء ليس له امتداد. ما يبقى، إذن ، هو إدراك الحاضر ثلاثي الأطراف بوصفه انتشاراً، وإدراك الانتشار بوصفه انتشار الحاضر ثلاثي الأطراف. تلك هي ضربة العبقرية في الكتاب الثاني من «اعترافات» أوغسطين، التي سيتابع أثرها كلّ من هو سرل وهيدغر وميرلوبونتي.

القصد والانتشار

لكي يخطو أوغسطين خطوته الأخيرة، فإنه يعود إلى تأكيد سابق (١٦:٢١ و٢١:٢٧)، لم يكن قد بقي معلّقاً حسب، بل بدا كأنّ هجمات الشكيين قد أطاحت به، ألا وهو أننا نقيس الزمن عند انقضائه، لا المستقبل الذي لم يوجد بعد، ولا الماضي الذي لم يعد موجوداً، ولا الحاضر الذي ليس له امتداد، بل «انقضاء الزمن». وفي هذا الانقضاء نفسه، في هذا الانتقال، يجب البحث عن تعدد الحاضر وتلاشيه معاً. إن وظيفة الأمثلة الثلاثة المحتفى بها عن صوت يتردد صداه، وصوتٍ تردد صداه، وصوتين يترددان الواحد تلو الآخر، إنما تهدف إلى جعل هذا التلاشي يبدو وكأنه تلاشي الحاضر ثلاثي الأطراف. تحتاج هذه الأمثلة إلى مزيد من الانتباه، لأنّ التنوع من أحدها إلى الآخر بالغ الدقة واللطافة.

المثال الأول (٢٧:٣٤): تأمل صوتاً يبدأ بالتردد، وصوتاً يستمرّ بالتردد، وصوتاً يكفّ عن التردد. كيف نتحدث عنه؟ لكي نفهم هذا المرور، من المهم أن نلاحظ أنه مكتوبٌ برمته في الزمن الماضي. فنحن لا نتحدث عن تردد صوت ما، إلا بعد أن يتوقف عن التردد. وفي هذه الحالة يتمّ الحديث عمّا «ليس بعد» (nondum) المستقبلي بصيغة الماضي .(future erat) وهكذا يتمّ الكلام عن اللحظة التي يتردد بها، وبالتالي عن حاضرها، بعد اختفائه، أي لا يمكن قياسها إلا بعد أن تكون قد تواصلت: «ولكن حتى حينئذٍ (sed et tunc)، لم تكن ساكنة (non stabat)، بل كانت تعبر (ibat) وتتحرك باستمرار (praeteribat)». وهكذا فنحن نتحدث عن انقضاء الحاضر نفسه من خلال الزمن الماضي. وبدلاً من الاحتماء بإجابة مريحة لحلّ اللغز، يبدو أنّ المثال الأول يعمّقه. ولكنّ الاتجاه نحو البحث عن الحل يكمن، كما هي العادة دائماً، في اللغز نفسه، تماماً مثلما يكمن اللغز في الحلّ. وإحدى مزايا المثال أنه يمكننا من التوجه في هذا الاتجاه: «حقاً، إنه ليحصل على امتداد في الزمن، وهو ينتقل من حال إلى حال، وبهذا الامتداد يمكن قياسه، لكن ليس في الزمن الحاضر، لأنّ الحاضر ليس

له امتداد». إذن، يجب البحث عن المفتاح فيما يتقضى، طالما أنه يتميز عن الحاضر الشبيه بالنقطة.

يستثمر المثال الثاني هذا الانقطاع، ولكنه يستثمره بالتنويع على الافتراض (٢٧:٣٤). سوف يتم الحديث عن مرور الزمن، لا في الماضي، بل في الزمن الحاضر. فها هنا صوت آخر يتردد. دعونا نفترض أنه ما زال (adhue) يتردد: «إذا كان علينا أن نقيسه، فيجب أن نقيسه، وهو مستمر». ها نحن إذن نتحدث عن توقفه في زمن المستقبل التام، وكأننا نتحدث عن مستقبل ماض: «إذ ما أن توقف الصوت عن التردد، حتى كان سيصير شيئاً من الماضي، وإذا كان لم يعد موجوداً، فلا يمكن قياسه». إذن يُطرح سؤال «كم من الوقت» (quanta sit) في صيغة الحاضر. أين هي الصعوبة، إذن؟ إنها تنتج عن استحالة قياس المرور والانقضاء، وهو ما زال (adhuc) مستمراً. إذ من الضروري لشيء ما حين يتوقف أن تكون له بداية ونهاية، وبالتالي أن يكون هناك فاصل يمكن قياسه.

لكن لو كنّا نقيس فقط ما توقف عن الوجود، فإننا نهوي مرة أخرى إلى الالتباس السابق. وسنكون قد عمقنا هذا الالتباس أكثر، إذا لم نكن نستطيع قياس الزمن الذي يمرّ، لا حين توقف، ولا حين يستمرّ. وإذا وضعنا هذه الحجة جانباً، فإن فكرة الزمن الذي يتقضى نفسها تبدو تراجعاً نحو الظلال نفسها، كما تفعل فكرة المستقبل والماضي والحاضر الشبيه بالنقطة: «لذلك نحن لا نقيس المستقبل ولا الماضي ولا الحاضر ولا الزمن الذي يتقضى».

من أين إذن نطمئن إلى أننا نقيس الزمن (الاحتجاج: «نحن، مع ذلك، نقيس الزمن» يظهر مرتين في هذا المقطع المثير)، إذا كنّا لا نعرف كيف؟ وهل هناك طريقة لقياس الزمن الذي يتقضى حين توقف، وحين يستمر معاً؟ إلى هذا الاتجاه يوجه المثال الثالث خطى البحث حقاً.

المثال الثالث(٢٧:٣٥) - ويدور حول إلقاء قصيدة عن ظهر قلب، ولكي نكون دقيقين فهي قصيدة «الله خالق كل شيء» (Deus creator omnium) المأخوذة من ترتيلة القديس أمبروز - يقدم تعقيداً أكبر من مثال الصوت المتواصل، وهو تحديداً تعاقب أربعة مقاطع طويلة وأربعة مقاطع قصيرة في داخل تعبير واحد، هو بيت شعري (versus). وتعقيد هذا المثال يتطلب إعادة تقديم الذاكرة والاسترجاع اللذين حذفهما تحليل المثال السابق. هكذا يتم الربط في المثال الثالث وحده بين سؤال القياس وسؤال الحاضر ثلاثي الأبعاد. فتعاقب أربعة مقاطع قصيرة وأربعة مقاطع طويلة يقدم في الحقيقة عنصر مقارنة يلجأ مباشرة إلى الحواس: «أستطيع أن أقول ذلك، لأنني بنطق هذه المقاطع، أجدها جوهر الأمر بقدر ما أستطيع الاعتماد على الدليل الجلي في سمعي (quantum sensitur sensu manifesto)». لكنّ أوغسطين يقدم الإحساس فقط، لكي يشحذ الالتباس، وينتقل إلى الحل، لا لكي يموّه عليه بعباءة الحدس. فلو كان القصير والطويل لا يتحققان إلا عند المقارنة بينهما، فلن نكون قادرين على تركيبهما، كما نركب نبضتين على نبضة. يجب أن نكون قادرين على استبقاء (tenere) القصير، وأن نطابقه مع الطويل. لكنّ ما نستبقيه شيء كان قد توقف؟ وسيبقى الالتباس قائماً بمجمله، إذا تحدثنا عن المقاطع نفسها، كما تحدثنا من قبل عن الصوت نفسه، أي بوصفها موجودات ماضية ومستقبلية. وينحلّ الالتباس لو تحدثنا، لا عن المقاطع التي لم تعد توجد، ولا التي لم توجد بعد، بل عن انطباعاتها في الذاكرة، وعلاماتها في التوقع: «لذلك لا يمكن أن تكون المقاطع هي نفسها (ipsas) ما أقيسه، مادامت لم تعد توجد. ولا بدّ من أنني أقيس شيئاً ما يظلّ ثابتاً (in-fixum manet) في ذاكرتي».

ها نحن نجد مرة أخرى حاضر الماضي، الموروث من التحليل الذي انتهى به اللغز الأول، ومع هذا التعبير نجد مصاعب الصورة الانطباعية، أو الأثر (vestigium) جميعاً. لكنّ الفائدة التي اجتنيناها، مع ذلك، مهولة. ونحن نعرف أنّ قياس الزمن لا يدين بشيء إلى الحركة الخارجية. فضلاً عن ذلك، فقد وجدنا في داخل العقل نفسه العنصر الثابت الذي يسمح لنا بأن نقارن بين مدد طويلة من الزمن، ومدد قصيرة من الزمن. ومع الصورة الانطباعية لم يعد الفعل «يتقضى» (transpire) هو المهم - بل الفعل «يبقى»(manet). وبهذا المعنى ينحلّ اللغزان معاً: لغز الوجود واللاوجود، ولغز قياس ما ليس له امتداد. فمن ناحية لقد عدنا إلى أنفسنا: «في داخل عقلي، إذن، أقيس الأشياء» (٢٧:٣٦). كيف ذلك؟ بقدر ما يبقى الانطباع، بعد انقضاء الأشياء ومرورها، قائماً في العقل من أثر الأشياء التي تتقضى: «فكل ما يحدث يترك فيه انطباعاً، وهذا الانطباع يبقى، بعد أن يكفَّ الشيء نفسه عن الوجود. فما أقيسه هو الانطباع، ما دام حاضراً، لا الشيء نفسه الذي يُحدث الانطباع، وهو يتقضى ويعبر».

يجب ألا نظنّ أنّ اللجوء إلى الانطباع يُنهي البحث. إذ لم تسدد فكرة روح الانتشار distentio ما عليها من ديون، ما دامت سلبية الانطباع لم توضعْ في مقابل فاعلية العقل الممتدة في الاتجاهات المعاكسة، بين التوقع والذاكرة والانتباه ولا يمكن أن يُنْشَر ويُمدَّ إلا عقل ممتد في اتجاهات مختلفة كهذه.

ويدعونا الجانب الفعال من العملية إلى أن ننظر مجدداً في المثال السابق عن الإنشاد، ولكن في حركيته هذه المرة. فالتأليف يعني أصلاً الثقة بالذاكرة، يعني البدء، يعني الاستمرار، وهذه كلها عمليات فعالية تعتمد على سلبية الصور العلامية والصور الانطباعية. لكننا قد نخطئ في تقدير دور هذه الصور، إذا أخفقنا في التأكيد على أنّ الإنشاد فعل ينتقل من توقع يلتفت في البداية إلى القصيدة بأسرها، ثمّ يتحول نحو ما يبقى من القصيدة، حتى (donec) تكتمل العملية. وفي هذا الوصف الجديد لفعل الإنشاد يغيّر الحاضر معناه. فهو لم يعد نقطة، ولا حتى نقطة عبور وانقضاء، بل هو قصد حاضر .(٣٦:٢٧) (praesens intention) فإذا استحقّ الانتباه أن يُدعى بهذه الطريقة قصداً، فذلك بقدر ما يصير المرور من

خلال الحاضر مروراً فعّالاً. فليس الحاضر معبراً وحسب، بل هو «عقل الإنسان اليقظ، الذي هو حاضر، حين يحيل المستقبل إلى الماضي، فيزداد الماضي اتساقاً كلما تقلص المستقبل، حتى يتم امتصاص المستقبل امتصاصاً كاملاً، ويصير كله ماضياً» (٢٧:٣٦). وبالطبع لم تلْغَ الصورة شبه المكانية للحركة من المستقبل إلى الماضي من خلال الحاضر. وليس من شك في أنّ لها ما يسوّغ السلبية التي تصحب العملية بأسرها. لكننا لم يعد يضللنا تمثيل مكانين، يمتلئ أحدهما كلما فرغ الآخر، ما دمنا قد نسبنا سمة حركية لهذا التمثيل، وميّزنا بين تداخل الفعل والانفعال الذي يتخفى فيه. إذ لا يمكن في واقع الأمر، أن يكون هناك مستقبل يتقلص، ولا ماض يتسع، دون وجود «العقل الذي ينظم هذه العملية» (٢٨:٣٧). هناك ثلاثة وقائع فعلية actions تصحب ظلّ السلبية، وتعبّر عنها الآن ثلاثة أفعال لغوية verbs. فالعقل «يؤدي ثلاث وظائف، هي وظائف التوقع (expectat)، والانتباه (adtendit)، وهذا الفعل يذكرنا بالقصد الحاضر (intention praesens)، والذاكرة (meminit)». والنتيجة هي أنّ «المستقبل الذي يتوقع، يمرّ من خلال الحاضر (transeat)، الذي ينتبه له، نحو الماضي، الذي يتذكره». فالإحالة تعني أيضاً المرور من خلال تواصل المفردات هنا تذبذبها بين الفاعلية والسلبية. يتوقع العقل ويتذكر، لكنّ التوقع والذاكرة هما «في» النفس بوصفهما صوراً انطباعية وصوراً علامية. وتظهر المقابلة في الحاضر. فالحاضر، من جهة، بمقدار ما يتقضى، يتقلص على نقطة. وهذه هي الصورة القصوى لافتقار الحاضر إلى الامتداد. ولكنه بمقدار ما يحيل يمرّ عبر الانتباه، الذي ينبغي عليه المرور به، ليصل إلى الحالة القصوى التي ليس بعدها من مزيد. وإذن يصحّ القول إن «انتباه العقل يتواصل».

لا بدّ من تمييز هذا التفاعل بين الفعل والانفعال في التعبير المعقد: «توقع طويل للمستقبل» الذي يجعله أوغسطين بديلاً للفكرة العبثية عن «مستقبل طويل». ويصحّ الشيء نفسه على التعبير: «تذكر طويل للماضي» الذي يحلّ محل فكرة «ماض طويل». ففي النفس وحدها، يمتلك التوقع والذاكرة، بوصفهما انطباعين، الامتداد. غير أنّ الانطباع لا يكون في النفس إلا حين «يفعل» العقل، أي حين يتوقع وينتبه ويتذكر.

إذن، أين يكمن الانتشار؟ يكمن في المقابلة بين التوترات الثلاثة. فإذا كانت الفقرات (٢٦:٣٣ ـ ٣٠:٤٠) تشكّل الكنز في الكتاب الثاني، فإن الفقرة (٢٨:٣٨)، دون سواها، هي جوهرة التاج في هذا الكنز. ومثال الأنشودة، الذي ينطوي على كون الصوت يستمرّ ويتوقف، وعلى المقطعين الطويل والقصير، هو هنا أكثر من مجرد تطبيق ملموس. فهو يؤشر النقطة التي تقترن فيها نظرية الانتشار بنظرية الحاضر ثلاثي الأطراف. ونظرية الحاضر ثلاثي الأطراف، التي تعاد صياغتها من خلال فكرة القصد ثلاثي الأطراف، تجعل الانتشار distentio ينبعث من القصد intention الذي يتشظى إرباً إرباً. ولا بدّ لنا من اقتباس القطعة برمتها:

«لنفترض أنني أُريد إنشاد مزمور أعرفه. قبل أن أبدأ، تنشغل ملكة توقعي به كله. لكني ما أن أكون قد بدأت، حتى يكون جزء من المزمور قد أُزيح من منطقة التوقع وأُحيل إلى الماضي، الذي صار يشغل ذاكرتي الآن، وحتى ينقسم مجال الفعل الذي أقوم بتأديته بين ملكتين: الذاكرة والتوقع، تلتفت إحداهما إلى الجزء الذي فرغتُ لتوي من إنشاده، وتتطلع ثانيتهما إلى الجزء الذي لم أنشده بعد. غير أن ملكة الانتباه لديّ حاضرة كلّ هذا الوقت، ومن خلالهما يمرُّ ما كان مستقبلاً في عملية صيرورته ماضياً. وحين تستمر العملية (agitur et agitur) تنتشر منطقة الذاكرة في الانسجام، وتتقلص منطقة التوقع، حتى يتم امتصاص توقعي برمته. ويحدث هذا حين أكون قد فرغت من إنشادي، وانتقل كله إلى نطاق الذاكرة» (٢٨:٣٨).

موضوعة هذه الفقرة كلها هو جدل التوقع والذاكرة والانتباه، حيث لم يعد يُنظر إلى أيّ منهم منعزلاً عن البقية، بل يتفاعل كل منهم مع الآخر، وهكذا لم تعد القضية مسألة صور انطباعية أو صور استباقية، بل قضية فعل يُقصّر التوقع ويمدّ الذاكرة. وينقل لنا مصطلح الفعل (action)، والتعبير الفعلي: يستمر (agitur)، اللذان يتكرران تكراراً صريحاً، الباعث النابض الذي يغطي العملية بأسرها. ينشغل التوقع والذاكرة معاً، فينصرف التوقع إلى كامل القصيدة قبل بداية الأنشودة، وتنصرف الذاكرة إلى الجزء الذي تقضى تواً من الأنشودة، أمّا الانتباه فيكمن انشغاله، بالتمام والكمال، في «النقلة» الفعالة لما كان مستقبلاً باتجاه ما سيصير ماضياً. و هذا الفعل المؤلف من التوقع الذاكرة والانتباه هو وحده الذي «يستمرّ». فليس الانتشار، إذن، سوى التحوّل في تفاوت جهات الفعل الثلاث: «ينقسم مجال الفعل الذي أقوم بتأديته بين ملكتين: الذاكرة والتوقع، تلتفت إحداهما إلى الجزء الذي فرغتُ لتوي من إنشاده، وتتطلع الثانية إلى الجزء الذي لم أنشده بعد».

هل يرتبط الانتشار distintio، أيّ نحو من الارتباط، بسلبية الانطباع؟ قد يبدو الأمر كذلك، إذا قيس هذا النص الجميل، الذي يبدو أن الانفعال اختفى عنه، بالمخطط التحليلي الأول لفعل الإنشاد(٢٧:٣٦). يبدو الانطباع هناك وكأنه ما زال يُفهم على أنه الجانب المعكوس السلبي لـ «توتر» الفعل نفسه، أي الإنشاد، حتى حين يكون صامتاً، فيتبقى شيء ما، ما دمنا نستطيع أن نستظهر القصائد والأشعار والكلمات من أي نوع في عقولنا. «فالحاضر فعلاً هو عقل الإنسان اليقظ، وهو الذي يحيل المستقبل إلى ماض»(٢٧:٣٦).

وهكذا، إذا قارنا سلبية التأثير بسلبية روح الانتشار، وأعتقد أننا نستطيع ذلك، فلابدّ من أن نقول إنّ المقاصد الزمانية الثلاثة منفصل

بعضها عن بعض، بحيث تجد الفاعلية القصدية نظيرها في السلبية التي تتولد عن هذه الفاعلية نفسها، وسنسميها بسبب افتقارنا إلى اسم أفضل، بالصورة الانطباعية أو الصورة العلامية. فليست هذه الأفعال الثلاثة هي التي لا تتطابق حسب، بل أيضاً الفاعلية والسلبية، التي تعارض إحداهما الأخرى، حتى لا تقول شيئاً عن التنافر بين السلبيتين، أي كون إحداهما ترتبط بالتوقع، والثانية بالذاكرة. ولذلك كلما زاد العقل في جعل نفسه قصداً (intentio)، زادت معاناته من الانتشار (distentio).

هل تمّ حلُّ التباس (aporia) الزمن الطويل والزمن القصير؟ نعم، إذا قبلنا جملة أمور:(١) إن ما نقيسه ليس الأشياء المستقبلية ولا الأشياء الماضية، بل التوقع والتذكر لهما، (٢) إن هذه التأثرات والانفعالات تقدم مكانية قابلة للقياس ذات نوع فريد، (٣) إنّ هذه التأثرات تشبه الجانب المعكوس من فاعلية العقل الذي يستمرّ، (٤)، وأخيراً، إنّ هذا الفعل نفسه ثلاثي الأطراف، وبالتالي فهو ينتشر حيثما وأينما يتمّ الانشغال به بتوتر.

لكنّ أية مرحلة في هذا الحال، إذا أردنا الحقيقة، تستمر لغزاً.

كيف نستطيع قياس التوقع والذاكرة دون الاستناد إلى «نقاط الإحالة» التي تميّز المكان الذي قطعه الجسم المتحرك، وبالتالي، دون أن نأخذ بالاعتبار التغير الفيزياوي الذي يولد مسار الجسم المتحرك في المكان؟

أيّ نمط مستقل من المدخل لدينا هنا إلى تمدد الانطباع، بحث صار يعتبر خالصاً «في» العقل؟

هل لدينا أية وسيلة أخرى للتعبير عن الارتباط بين التأثر (affectio) والقصد (intentio)، خارج التحريك التطوري لاستعارة الأمكنة التي يقطعها التوقع والانتباه والذاكرة؟ من هذه الناحية تبدو استعارة نقلة الأحداث والأفعال عبر الحاضر أمراً لا يمكن تخطيه. وهي استعارة جيدة، واستعارة حية، حيث إنها تمسك معاً بفكرتي «الانقضاء» passing away، بمعنى التوقف، و«الانسراب» passing through، بمعنى الإحالة. وما من مفهوم، فيما يبدو، «يتخطى» (aufhebt) هذه الاستعارة الحية.

تشكل القضية الأخيرة، إذا جازت لنا تسميتها قضية، أكثر الألغاز استغلاقاً، وهي بأيّ ثمن يمكننا أن نقول إنّ أوغسطين يحل التباس القياس: أي كون النفس «تنشر» نفسها، حين تشغل نفسها ـ هذا هو اللغز المحير.

غير أنّ حلّ التباس القياس يكون ثميناً بقدر ما يُفلح في أن يكون لغزاً بالضبط. واكتشاف أوغسطين الذي لا يُقدّر بثمن، أنه باختزاله امتداد الزمن إلى انتشار النفس، قد قرن هذا التمدد والانتشار بالانزلاق أو الانسراب الذي لن يكفّ أبداً عن العثور على طريقة في قلب الحاضر ثلاثيّ الأطراف ـ بين حاضر المستقبل، وحاضر الماضي، وحاضر الحاضر. وبهذه الطريقة يرى التنافر يظلّ ينبثق عن انسجام مقاصد التوقع والانتباه والذاكرة.

وعن لغز التأمل في الزمن هذا، يجيب الفعل الشعري في بناء الحبكة emplotment. لكن كتاب «فن الشعر» لأرسطو لا يحلّ هذا اللغز على المستوى التأملي، بل هو في الحقيقة لا يحلّه على الإطلاق. بل يشغله ـ شعرياً ـ بتوليد صورة مقلوبة عن التنافر والتوافق. وبخصوص هذا الحلّ الجديد يترك لنا أوغسطين كلمة تشجيع. إذ يتحوّل فجأة المثال الهشّ عن إنشاد الأنشودة عن ظهر قلب، مع نهاية البحث، إلى نموذج قوي للأفعال الأخرى، التي تجرِّبُ فيها النفس، من خلال انشغالها بنفسها، الانتشار: «ما يصحّ على المزمور بمجمله، يصحّ أيضاً على جميع أجزائه، وجميع مقاطعه. يصح على أيّ فعل أطول زمناً يمكن أن أنشغل به، ولا يشكّل إنشاد المزمور سوى جزء صغير منه. بل يصحّ على حياة الإنسان بأسرها، التي تشكل أفعاله كلها أجزاءها. يصحّ على تاريخ الإنسانية كله، الذي تشكّل حياة الإنسان جزءاً منه» (٢٨:٣٨). هكذا يمتدّ نطاق السرد هنا، بكل ما ينطوي عليه من إمكانات، من قصيدة بسيطة، إلى قصة حياة كاملة، ثمّ إلى تاريخ كوني. وبهذه الاستنتاجات التي تمّ اقتراحها هنا فقط، يُعنى العمل الحاضر.

المقابلة مع الأبدية

عليّ أن أجيب عن الاعتراض الذي تمت صياغته عند بدء هذه الدراسة. كان الاعتراض يفنّد قراءة الكتاب الثاني من «الاعترافات»، الذي يعزل عزلاً مصطنعاً المقاطع (١٤:١٧ ـ ٢٨:٣٧) عن التأمل الكبير في الأبدية الذي يؤطرها. ولم آتِ إلا بإجابة جزئية عن هذا الاعتراض، حين أكدت الاستقلال الذي يمتلكه هذا البحث بسبب مواجهاته المتكررة مع المحاجيات الشكية التي كانت معنية في الجوهر بقضية الزمان. من هذه الناحية، فإن أطروحة كون الزمان «في» النفس، ويعثر «في» النفس على مبدأ قياسه، هي أطروحة كافية في ذاتها بقدر ما تجيب عن الالتباسات الكامنة في قلب فكرة الزمن. ولا تتطلب منا فكرة «روح الانتشار»، لكي نلمّ بها، سوى أن نقابلها بالقصد intentio الكامن في «فعل» العقل. لكنّ شيئاً ما يضيع من المعنى الكامل لروح الانتشار (distentio animi)، الذي تحمله المقابلة مع الأبدية وحدها. لكنّ ما يضيع لا يهمّ ما سوف أسميه بالمعنى الكافي لروح الانتشار. وأعني المعنى الذي يكفي للإجابة عن التباسات اللاوجود والقياس. فما يضيع ينتمي إلى رتبة مختلفة. وأنا أميّز ثلاث طرق رئيسية يؤثر فيها التأمل في الأبدية على التفكير في الزمن.

وظيفته الأولى أن يضع التفكير بالزمن داخل أفق فكرة محدّدة تكرهنا على التفكير بالزمن وبما ليس زمناً. ووظيفته الثانية أن يكثف تجربة الانتشار على المستوى الوجودي. ووظيفته الثالثة أن تدعو هذه التجربة إلى تجاوز نفسها بالانتقال في اتجاه الأبدية، وبالتالي أن تكشف عن تراتبية داخلية تتعارض مع افتناننا بتمثيل الزمن الخطي المتتابع.

وليس من ريب في أن تأمل أوغسطين يهتمّ اهتماماً لا يقبل الانفصام بالأبدية والزمن. إذ يبدأ الكتاب الثاني من «الاعترافات» بالسطر الأول من «سفر التكوين» (في إحدى النسخ اللاتينية التي كانت معروفة بأفريقيا في الزمن الذي كتبت فيه «الاعترافات»: «في البدء كان الله...» (in principio fecit Deus...)) أضف إلى ذلك أنّ التأمل الذي يغطي الفصول الأربعة عشر الأولى من الكتاب الثاني يربط على نحو لا فكاك منه الثناء على ناظم المزامير بنوع من التفكر الذي هو في الجزء الأكبر منه أفلاطوني وأفلاطوني جديد. ولا يترك مثل هذا التأمل أي مجال لاستمداد الأبدية، بأيّ معنى مفهوم للكلمة، من الزمن. وما يُقدَّم، ويُعتَرف به، ويُفكرّ فيه، هو بجرّة قلم، مقابلة الأبدية بالزمن. ولا يتناول عمل الفكر على الإطلاق قضية هل توجد الأبدية أو لا توجد. إن أسبقية الأبدية على الزمن ـ بمعنى أن تظل الأسبقية أمراً محسوماً ـ معطاة في المقابلة بين شيء ما «يوجد ولم يُخلَق»، وشيء آخر له قبل وبعد، أي أنه عرضة «للتغير والتجدد» (٤:٦). وتجيء هذه المقابلة على شكل صيحة انذهال: «الأرض والسماء أمام أعيننا. والحقيقة أنهما تدلان على أنهما مخلوقتان، لأنهما عرضة للتغير والتجدد». ويؤكد أوغسطين: «ونحن نعرف ذلك». ما أن يقول لنا ذلك حتى نرى أن عمل الفكر ينتج من المصاعب التي تتولد من هذا الاعتراف بالأبدية: «دعني أنصت لأفهم معنى هذه الكلمات: في البدء خلقتَ السماوات والأرض» (٣:٥). (تكررت هذه المسألة في بداية ٥:٧). بهذا المعنى تشبه الأبدية الزمن شبهاً تاماً. ليست هناك أية مشكلة في كونها توجد، لكن ما يحيّرنا هو كيف توجد، وكيف تتصرّف. ومن هذه الحيرة تنبعث الوظيفة الأولى لتوكيد الأبدية في علاقتها بالزمن: وظيفة الفكرة المحدّدة.

تنتج هذه الوظيفة عن اقتران الاعتراف بالتساؤل طوال الفصول الأربعة عشر الأولى من الكتاب الثاني من «الاعترافات». فبالإضافة إلى السؤال الأوّل: «لكن بأية كيفية خلقتَ السماء والأرض؟» (٥:٧)، يأتي الجواب، وبروح الثناء نفسها: «بكلمتك وحدها خلقتهما». ومن هذا الجواب يُثار سؤال جديد: «لكن كيف تكلمتَ؟» (٦:٨). ويكون الجواب، وبالاطمئنان نفسه، بأبدية الكلمة: Verbum (في كلمتك يقال كلّ شيء (omnia) في وقت واحد ومرة واحدة (simul)، لكن في الأبد والسرمد (sempiterne). ولو لم يكن الأمر كذلك، لكانت كلمتك عرضة للزمان والتغير، ولما كانت أبدية حقاً، وخالدة حقاً» (٧:٩). ثم يعترف: «إني لأعرف ذلك، يا ربّاه، وأحمدك على هذه المعرفة»(٧:٩).

دعونا إذن نتفحص أبدية الكلمة هذه. حيث يتم الخوض في مقابلة مزدوجة هنا هي مصدر للسلبية فيما يتعلق بالزمن، قبل أن تكون مصدر مصاعب جديدة في الدرجة الأولى، يعني القول إنّ الأشياء مخلوقة بالكلمة إنكاراً لكون الله قد خلق الأشياء على نحو ما يخلق الفنان الأشياء من أشياء أخرى سواها: «لم تخلق العالم في عالم، إذ لم يكن حتى لحظة خلق العالم، مكان يمكن أن يخلق فيه» (٥:٧). هنا يتم التهيؤ للخلق من العدم (exnihilo)، ومن هنا فصاعداً، يصيب هذا العدم الأصليّ الزمان بنقص أنطولوجي.

مع ذلك، فإن المقابلة الخادعة، التي تولد سلوباً جديدة، ومصاعب جديدة، هي التي تضع الكلمة الإلهية (Verbum) في مقابل الصوت البشري) (Vox) (فالكلمة» الخالقة ليست كالصوت البشري الذي يبدأ وينتهي، أو ليس كالمقاطع الصوتية التي تُسمَع ثمّ «تتطاير» (٦:٨). يتعذر إرجاع «الكلمة» والصوت إلى بعضهما، تماماً كما يتعذر في الوقت نفسه تجزئة الأذن الداخلية التي تسمع الكلمة وتتلقى تعاليم المعلم الداخلي، والأذن الخارجية التي تسمح للكلمات (verba) بأن تدخل، وتمرّرها إلى الفكر اليقظ. فالكلمة (Verbum) تبقى، والكلمات البشرية (Verba) تتلاشى. وبهذه المقابلة (والمقارنة المصاحبة لها) يوصم الزمن مرة أخرى بالطبيعة السلبية: فإذا كانت «الكلمة» (Verbum) تبقى، فلا «وجود للكلمات البشرية (verba) على الإطلاق، لأنّها تتطاير وتضيع» (٦:٨). وبهذا المعنى تتداخل وظيفتا اللاوجود.

من هنا لن يتوقف توالي السلب عن مصاحبة توالي التساؤل الذي يعتمد بدوره على الاعتراف بالأبدية. وفي واقع الأمر، فإن السؤال ينبثق مرة أخرى من الإجابة السابقة: «لقد خلقتهما بكلمتك وحدها، لا بطريقة أخرى. لكنّ (nec tamen) الأشياء التي تخلقها بكلمتك لا تأتي إلى الوجود في زمن واحد ووحيد، وليست بأبدية أيضاً» (٧:٩). بعبارة أخرى، كيف يمكن خلق كائن زمني بالكلمة الأبدية ومن خلالها؟ «لم الأمرُ كذلك، يا إلهي ومولاي؟ إنني لأفهم بعض الفهم، لم هو كذلك، لكنني لا أستطيع الإعراب عنه بالكلمات (٨:١٠). فالأبدية، بهذا المعنى، مصدر لا يقلّ ألغازاً عن الزمن.

يجيب أوغسطين عن هذه المعضلة بنسبة «عقل أبدي» للكلمة، يضع بدءاً ونهاية لوجود الأشياء المخلوقة. لكنّ هذه الإجابة تنطوي على بذرة لمعضلة كبرى سوف تشغل أوغسطين طويلاً وهو يتأمل فيما كان قبل الخلق. وفي الحقيقة، فإن الطريقة التي يضع فيها العقل الأبدية بداية أو نهاية للشيء المخلوق، تعني أنه يعرف اللحظة (quando) التي ينبغي فيها لهذا الشيء أن يبدأ أو ينتهي. وتتركنا هذه اللحظة الزمنية في بحر الأسئلة مرة أخرى.

لا بدّ أوّلاً من قبول السؤال – الذي أثار المانويين وبعض الأفلاطونيين – واحترامه، وإن كان مفكرون مسيحيون آخرون قد وجدوه عقيماً ومبعث سخرية.

هنا يواجه أوغسطين، إذن، محاججة خصمه ثلاثية الأطراف: «ماذا كان يفعل الله قبل (antequam) أن يخلق السماء والأرض؟»، «إذا كان في راحة.. ولا يفعل شيئاً، فلِمَ لَمْ يستمرَّ في عدم الفعل إلى الأبد، مثلما كان قد فعل ذلك في الماضي؟»، «لكن إذا كانت إرادة الله في إيجاد الخلق موجودة منذ الأزل، فلِمَ لَمْ يكن إيجاده الخلق أزلياً أيضاً؟»(١٠:١٢). سنهتم، ونحن نمضي في تفحص إجابات أوغسطين، بتطور السلبية الأنطولوجية التي أثرتْ في تجربة روح الانتشار والتمدد distertio animi، التي هي نفسها سلبية على المستوى النفسي.

قبل طرح إجابته الشخصية عن هذه المعضلات، التي تنتج، مرة أخرى، عن الاعتراف بالأبدية، يصفي أوغسطين فكرته عن الأبدية للمرة الأخيرة. الأبدية هي «ما يبقى بلا انتهاء» (semper stans)، في مقابل الأشياء التي «لن تبقى أبداً». ويكمن هذا «البقاء» (stillness) في حقيقة أنه «لا شيء في الأبدية يتحرك نحو الماضي، بل كلّ ما فيها حاضر (totum esse praesens) في حين لا يكون الزمان حاضراً دفعة واحدة أبداً» (١١:١٣). هنا تبلغ السلبية أقصى ذروة لها. فمن أجل دفع التأمل في روح التمدد والانتشار distentio animi إلى أقصى ما يمكن، باتجاه انسراب الحاضر ثلاثي الأطراف، لابدّ من مقارنتها بالحاضر الذي لا ماضي له ولا مستقبل. وهذا السلب المتطرّف يكمن في صلب إجابته عن المحاججة الواضحة الطيش.

إذا كان أوغسطين يتكبد هذا العناء في تفنيد هذه المحاججة، فلأنها تشكل التباساً ناتجاً عن قضية الأبدية نفسها.

الإجابة عن الصياغة الأولى للمحاججة صريحة: «قبل أن يخلق الله السماء والأرض، لم يكن قد أوجد شيئاً» (١٢:١٤). ولا شك في أنّ هذا الجواب يترك افتراض وجود «قبل» سابقة بلا مساس، لكنّ الأمر المهمّ فيه هو أن هذه «القبل» يتخللها العدم. إنّ «عدم إيجاد العدم» هو «القبل» التي تسبق الخلق. لذلك لا بدّ من أن نفكّر بالعدم، من أجل أن نفكر بالزمن بوصفه بدءاً وانتهاءً. وعلى هذا النحو، فإن الزمان كان، وسيبقى، محوطاً بالعدم.

الإجابة عن الصياغة الثانية للمحاججة أكثر لفتاً للانتباه. ليس من «قبل» تسبق الخلق، لأنّ الله خلق الزمان مع خلق العالم: «أنت صانع الزمن كله» (١٣:١٥). لا بدّ من أنك وجدت ذلك الزمن، إذا لم يكن بمستطاع الزمن أن يتقضى قبل إيجادك إياه». بضربة واحدة يتخلص الجواب من السؤال: «إن لم يكن هناك زمان، فلن يكون هناك «بعدئذ» (non erat tunc). وهذه «اللابعد» سلب خالص، مثل «عدم إيجاد العدم». هكذا يؤتمن الفكر على مهمة تكوين فكرة غياب الزمن، بقدر الوسع، بوصفه ما يتقضى. ولا بدّ من التفكير بالزمن بوصفه انتقالياً، حتى تتم تجربته بوصفه انتقالاً بالكامل.

لكنّ أطروحة كون الزمان قد خُلِق مع خلق العالم - وهي الأطروحة التي نجدها أصلاً عند أفلاطون في «طيماوس» - تترك المجال مفتوحاً أمام إمكان وجود أزمنة أخرى قبل الزمان. (يذكر «الاعترافات» (٢، ٤٠:٣٠) هذا الإمكان إمّا بوصفه افتراضاً تأملياً، أو للإبقاء على البعد الزمني الخاص بالكائنات الملائكية). ومهما يكن الأمر، فإن أوغسطين يلوي هذه الأطروحة ليّاً على حسب برهان الخلف، لكي يواجه هذا الإمكان. إذ حتى لو كان هناك زمان قبل الزمان، فإن ذلك الزمان سيكون مخلوقاً بالضرورة، ما دام الله خالق الأزمنة كلها. وهكذا فإن الزمان الموجود قبل الخلق كلّه أمر لا يمكن التفكير فيه. ويكفي هذا والبرهان لطرد افتراض عطالة الله قبل الخلق. فالقول إنّ الله كان عاطلاً يعني القول بوجود زمن لم يفعل الله فيه شيئاً على الإطلاق، قبل خلقه العالم. وبالتالي، فليس من المناسب استعمال المقولات الزمنية لوصف «ما - قبل - العالم».

وتوفر الإجابة عن الصياغة الثالثة لمحاججة الخصم لأوغسطين فرصة أن يضيف اللمسة الأخيرة لمقابلته بين الزمن والأبدية. فلطرد أية فكرة عن «التجدد» في إرادة الله، لابدّ من إعطاء فكرة «القبل» السابقة على الخلق معنى يستبعد كلّ زمانية. يجب التفكير بالسبق بوصفه تفوّقاً وامتيازاً، بوصفه الذروة العليا: «ففي الأبدية التي تعلو celsitudine على الزمن، لأنها حاضر لا ينتهي، تجد نفسك قبل الماضي كله، وبعد المستقبل كله» (١٣:١٦). بل يزداد السلب حدة: «سنوات عمرك حاضرة كلها أمامك دفعة واحدة، لأنّها في «لبث» (simul stant) دائم». وهذا اللبث، شأنه شأن اليوم الذي يتحدث عنه «سفر الخروج» يفترض معنى لازمنياً لما يتجاوز ولا يستبق. فالانقضاء أقل من التجاوز.

إذا كنت قد ركزت على السلبية الانطولوجية التي تكشف عنها المقابلة بين الأبدية والزمن في التجربة النفسية لروح الانتشار distentio animi، فليس ذلك بالتأكيد من أجل إلحاق فكرة أوغسطين عن الأبدية بوظيفة الفكرة المحدّدة عند «كانط». إن التقاء التراث العبراني بتراث الأفلاطونية في تأويل الإصحاح الثالث من سفر الخروج، حيث يقول الرب: [(ego sum qui sum)أكون الذي أكون]، بحسب الترجمة اللاتينية، لا يتيح لنا أن نؤول التفكير بالأبدية بوصفه تفكيراً يفتقر إلى موضوع. أضف إلى ذلك أن اقتران الثناء بالتأمل يشهد على كون أوغسطين لا يحصر نفسه بالتفكير بالأبدية. فهو ينكبّ على «الأبدي»، ويخاطب الأبدي باستخدام ضمير المخاطب. بينما يُعلن الحاضر الأبدي عن نفسه في صيغة ضمير المتكلم، لا الغائب، أكون sum، وليس: يكون esse. هنا أيضاً يكون التأمل جزءاً لا يتجزأ من التعرّف على من يُعلن عن نفسه. وفي هذا يكون جزءاً لا يتجزأ من الترنيمة. وبهذا المعنى يمكننا الحديث عن تجربة الأبدية لدى أوغسطين، ولكن مع بعض التحفظات التي سنأتي على ذكرها. لكنّ تجربة الأبدية هذه على وجه التحديد تكتسب وظيفة الفكرة المحدّدة، حين يقارن الفكر الزمان بالأبدية. وأثر ارتداد هذه المقارنة في التجربة الحية لروح الانتشار والتمدد (distentio animi) هو الذي يجعل فكرة الأبدية فكرة محدّدة أمام الأفق الذي تتلقى فيه تجربة «روح الانتشار»، على المستوى الأنطولوجي، العلامة السلبية على النقص أو الخلل في الوجود.

والترجيع (le retentissement) - كما يعبر عنه يوجين منكوفسكي - في هذا السلب الذي يتم التفكير فيه بالتجربة الحية للزمانية سيقنعنا أن غياب الأبدية لا يمثل حداً يمكن التفكير فيه حسب، بل هو نقص يُحَسّ في قلب التجربة الزمانية. وهكذا تصير الفكرة المحدّدة أسى يليق بالسلب.

والمقابلة بين الأبدية والزمن لا تنحصر بإحاطة تجربتنا عن الزمن بالسلبية، كما هو الحال حين نقرن فكرتنا عن الزمن بما

ليس زمناً. بل إن هذه التجربة ما برحت تتخللها السلبية. ويتكثيف تجربة الانتشار بهذه الطريقة على المستوى الوجودي، ترتفع إلى مستوى النحيب والنشيج (lamentation) وتنطوي الصلاة المحببة في (٢:٣) على خلاصة هذه المقابلة الجديدة التي ذكرناها سابقاً. إن هذه الترنيمة تنطوي على العويل والنشيج، لتنقلهما «الاعترافات» معاً إلى مستوى اللغة.

وعلى النقيض من غشاوة بقاء الأبدية، يعرض النشيج، دون شعور بالعار، لمشاعر المؤلف: «ما هذا النور الذي يقدحه وهجه النبيل في قلبي، فيجعلني أرتعد ويلاً، ولكنه يلهبني بدفئه؟ أرتعد لشعوري بمقدار اختلافي عنه، لكني بمقدار ما أشبهه أتوهج بناره» (٩:١١). وفي سياق قص «الاعترافات»، أصلاً، وحين يسرد أوغطسين خيبة مسعاه في الانجذاب الأفلوطيني، يشرع بالنشيج: «واكتشفت أني في منأى عنك عند منطقة المباينة (in regione dissimilitudinis)(٧) , ١٠:١٦). وهذا التعبير، المستمد من أفلاطون (السياسي ٢٧٣)، الذي انتقل إلى البيئة المسيحية من خلال الوسيط الأفلوطيني (التساعية الأولى، ٨:١٣، ١٧.١٦) يصير ذا دلالة صادمة هنا. فهو لم يعد يشير، كما كان لدى أفلوطين، إلى السقوط في الحمأة المظلمة، بل هو يسم، بدلاً من ذلك، الاختلاف الأنطولوجي الجذري الذي يفصل المخلوق عن الخالق، الاختلاف الذي تكتشفه النفس في حركة عودتها بالتحديد إلى مصدرها، وبجهدها نفسه لمعرفة أصلها.

لكن إذا كانت القدرة على تمييز الشبيه عن المختلف تنتمي إلى الفكر الذي «يقارن» (٦:٨)، فإن ترجيعه يؤثر تأثيراً عميقاً في مجال الشعور وعمقه. ومن وضع تحليل الزمن في تأمل العلاقة بين الأبدية والزمن (٢٩:٣٩ ـ ٣١:٤١) تقترح علينا تأويلاً أخيراً لروح الانتشار تسمه بنبرة الثناء والنشيج نفسها، تماماً كما تسمه الفصول الأولى من الكتاب. فلم تعد «روح الانتشار والتبدد» distentio animi لتقدم «حلا» لالتباس قياس الزمن. بل هي الآن تعبّر عن الطريقة التي تتمزق فيها النفس، المستمدّة من بقاء الحاضر الأبدي، إرباً إرباً: «لكنّ الظفر بعطفك أعزّ عليّ من الحياة نفسها. وأرى الآن حياتي وقد تبددت في الملاهي (distentio est vita mea9) .(٣٩:٢٩) وفي الحقيقة فإن جدل القصد ـ التبدد ـ الابتغاء ـ الانتشار، السعي ـ التمدد: [intentio-distentio]، وهو الجدل الدائر في داخل الزمان نفسه، هو الذي يؤخذ مرة أخرى من خلال المقابلة بين الأبدية والزمن. وفي حين يصير الانتشار (أو التبدد distentio) رديفاً للتبعثر لدى كثيرين، ولتشرد آدم القديم، يميل القصد (أو السعي intentio) إلى المطابقة مع انصهار الإنسان الداخلي (حتى أنصهر معك في واحد). ولذلك لم يعد القصد استباقاً لمجمل القصيدة قبل إلقائها، وهو ما ينقلها من المستقبل نحو الماضي، بل صار رجاء آخر الكائنات، إلى حدّ أن الماضي، الذي يجب نسيانه، لا يكون مستودع الذاكرة، بل شعار آدم القديم، على وفق ما يقوله القديس بولس في رسالته إلى الفلبيين: «مبدداً، ناسياً ما تركته خلفي، أمتدُّ وأتطلع إلى الأمام، (non distentus sed extentus)، لا إلى ما يتربص أمامي في هذه الحياة، وسيتلاشى بالتأكيد، بل لغرض أبدي. إنني ساعٍ (intent) نحو هذا الغرض الواحد من دون أن أبدّد نفسي بأغراض أخرى (secundum distentionem)». تتكرر الكلمات نفسها: [distentio الانتشار، التمدد، التبدد] و[intentio القصد، الابتغاء، السعي]، لكنها لم تعد في سياق تأملي محض عن الالتباس والبحث، بل في جدل الثناء والنشيج. وبهذه النقلة في المعنى، التي تؤثر في روح الانتشار، يتمّ ضمناً اجتياز الحد الذي يفصل وضع الكائنات المخلوقة عن وضع الكائنات الساقطة: «إنني منقسم بين زمنٍ ولّى، وزمن آخر سيأتي، ويشكّل مجراه لغزاً بالنسبة إليّ». والتفجع والنشيج الذي تتقضى به أعمارنا لا ينفصل عن مناحات الخطاء والكائن المخلوق.

مرة أخرى، لن نلمّ حقاً بمعنى كلّ هذه التعبيرات الموجودة في أعمال أوغسطين الأخرى التي تسبغ مصادرها الاستعارية عل الاستعارة المركزية عن [distentio الانتشار، التمدد، التبدد]، إلا من خلال علاقتها بالأبدية.

في مقالة مهمة بعنوان: «أصناف الزمانية لدى القديس أوغسطين: (Les Categories de la temporalite chez saint Augustin)، يركز فيها ستانيسلاس بورو على رواية المزامير والمواعظ، يقف عند أربع «صور تركيبية» ترتبط جميعها بما سميته سابقاً بأسى المتناهي والتغني بالمطلق: فترتبط الزمانية بوصفها «انحلالا» بصور الدمار والإعياء والغرق البطيء، والغرض الذي لم يتحقق، والانتشار والتشتت والتبدل والعوز المدقع، وترتبط بالزمانية بوصفها «عذابا» صور حراسة الموت، والمرض والضعف والحرب والأسر الموجع والشيخوخة والعقم، وتنطوي الزمانية بوصفها «عقوبة» على صور الابتلاء والمنفى، والسقوط بيد الأعداء، والتشرد والحنين، والرغبة المحبطة، وأخيراً فإن موضوعة «الليل» تغطي صور العمى والظلمة والعتمة. وليس من هذه الصور الأربع الأساسية أو من تنوعاتها ما لا يستمد قوة معناه من تناقضه مع رمزية الأبدية المقابلة لها في صور الاستذكار، والاكتمال الحيّ، والوجود في المنزل الأليف، والنور.

وبمعزل عن هذه الرمزية المتفرعة، التي يولدها جدل الأبدية والزمان، فإن روح الانتشار ليست سوى مخطط استجابة تأملية ينتقل إلى التباسات تتولد باستمرار عن المحاججة الشكية. فإذا أخذنا روح الانتشار في داخل حركية الثناء والنشيج، فإنها تصير تجربة حية تضفي لحماً ودماً على الهيكل العظمي للبرهان المضاد. وليست الطريقة الثالثة التي يؤثر بها جدل الزمان والأبدية في تأويل روح الانتشار بأقلّ أهمية. ذلك أنها تولد، في صلب التجربة الزمانية، تراتباً لمستويات التحقيب الزماني، استناداً إلى كم تقترب أو كم تبعد تجربة معينة عن قطب الأبدية.

يقع التأكيد هنا على الانخداع أقلّ مما يقع على المشابهة بين الأبدية والزمن في «المقارنة» التي يعقدها الفكر فيما يخص كلا منهما (١٦:٨). ويعبّر عن هذه المشابهة في قدرة الزمن على الاقتراب من الأبدية، التي ضمنّها أفلاطون في تعريفه للزمن،

والتي بدأ مفكرو المسيحية الأوائل بإعادة تأويلها في ضوء أفكارهم عن الخلق والتجسد والتخليص. يضفي أوغسطين نبرة فريدة على هذا التأويل الجديد من خلال ربط موضوعات التعليم بـ«الكلمة» والعودة. فبين الكلمة الإلهية الأبدية والصوت البشري لا يوجد اختلاف ومسافة حسب، بل علاقة تعليم وتواصل. «الكلمة» هي ذلك المعلّم الباطني الذي يُبحث عنه، ويُنصَت إليه في الداخل (intus) :(١٠:٨) (حقاً، إنني لأسمع صوتك (audio)، يا ربي، وأنت تقول لي إنّ معلماً واحداً يعلمنا حقاً، ويتكلم إلينا حقاً... ولكن من هو ذلك المعلم إن لم يكن الحقيقة التي لن تتغيّر؟». بهذه الكيفية فإن أول علاقة لنا باللغة لا تتمثل بأننا نتحدث، بل في أننا نسمع وننصت «للكلمة» الباطنية تحت الكلمات الخارجية. وليست العودة شيئاً سوى هذا الإنصات، إذ ما لم «يكن المبدأ قد بقي كما هو، ونحن نتخبط في الخطأ، فلن يكون هناك ما نرجع إليه، لنسترد أنفسنا. لكننا حين نعود من الخطأ، نعود بمعرفة الحقيقة (Truth)، وهو يعلمنا من أجل أن نعرف الحقيقة، لأنه المبتدأ وهو أيضاً يتحدث إلينا». هكذا يقترن التعليم والتعرف والعودة معاً. وبوسعنا القول إن التعليم يردم الهوة السحيقة التي تنفتح بين الكلمة الأبدية والصوت الزمني. فهو يرتقي بالزمن ويحركه باتجاه الأبدية.

هذه هي الحركة التي تسردها الكتب التسعة الأولى من «الاعترافات». وبهذا المعنى يكمل السرد فعلاً خط الرحلة الذي تنعكس ظروف إمكانه في الكتاب الثاني. حيث يشهد هذا الكتاب على كون جاذبية أبدية الكلمة، التي تحسّ بها التجربة الزمنية، لم تأت لتغمر القص، الذي ما زال زمنياً، في تفكر متحرر من قيود الزمان. وبهذا الصدد فإن خيبة مسعى الانجذاب الأفلوطيني، الذي يرويه الكتاب السابع، أمرٌ حدّي. لا القلب الذي يسرده الكتاب الثامن، ولا انجذاب أوستيا (Ostia) الذي يسم أوج السرد في الكتاب التاسع، يقصيان الشرط الزمني للروح. فهاتان التجربتان النهائيتان لا تضعان حداً إلا للتجوال، وهو الصورة الساقطة من روح الانتشار. لكن هذا يتم للإيحاء بوجود ارتحال يرسل الروح مرة أخرى في مسالك الزمن. والارتحال والقص يقومان على اقتراب الزمن من الأبدية، الذي لا يقضي على الاختلاف بينهما، بل لن يتوقف عن الإسهام فيه. وهذا هو السبب الذي يجعل أوغسطين يسخر من طيش أولئك الذين ينسبون لله إرادة متجددة في لحظة الخلق. وحين يقارن الطريقة التي تلتوي بها أفكارهم وتعود، بالعقل «الثابت» لمن يصغي للكلمة الإلهية (١١:١٣) يشير إلى هذا الثبات، المشابه لثبات الحاضر الأبدي، فقط ليكرر الاختلاف بين الزمن والأبدية: «لكن لو أن عقولهم استوثقت وبقيت ثابتة (ut paululum stet)، لكانت قد بقيت برهة، ولكانت، في تلك اللحظة الوجيزة، قد ألمّت ببهاء الأبدية الباقي أبداً (semper stantis). قد يقارنها بالزمن الذي لا يبقى أبداً، فيرون عندئذ أنها ممّا لا يُقارن». وبانفتاح هذه المسافة، يكرر الاقتراب أيضاً الوظيفة المحددة للأبدية في علاقتها بالزمن: «وددت لو استوثقت عقول الناس وبقيت ثابتة، لكانت إذن قد رأت كيف تحدد الأبدية، التي لا ماضي فيها ولا مستقبل، كلاً من الزمن الماضي والمستقبل».

بالطبع حين يتشبث جدب القصد - الانتشار [الابتغاء - التبدد، السعي - التمدد] intentio-distentio بصورة قطعية بجدل الأبدية والزمن، فإن توكيداً أكثر اطمئناناً يحلّ محلّ السؤال المخذول الذي تكرر مرتين (من يبقى ثابتاً؟): «إذن فسوف أُصاغ وأتصلب في قالب حقيقتك» (٣٠:٤٠). لكنّ هذا الرسوخ والتصلب يظل في المستقبل، زمن الأمل والرجاء. فهو ما زال في حضن تجربة التبدد والانتشار التي يصرح فيها برغبته في الدوام: «حتى (donec) أتطهر وأذوب بنار حبك، وأنصهر معك في واحد» (٢٩:٣٩).

بهذه الطريقة، ودون فقدان الاستقلال الذي أضفته مناقشة الالتباسات القديمة بخصوص الزمن، فإن موضوعة التبدد والانتشار (distentio) والقصد والسعي (intentio) تكتسب من خلال وضعها في داخل التأمل بالأبدية والزمن تكثيفاً سيتردد صداه في كل ما سيأتي من الكتاب الحالي. ولا يكمن هذا التكثيف في كون الزمن يتم التفكير فيه بوصفه ملغياً بالفكرة المحدّدة لأبدية تضرب الزمن بالعدم. كما لا يمكن إرجاع هذا التكثيف إلى دائرة التفجع والنشيج على ما كان حتى ذلك الوقت مجرّد محاججة تأملية. بل يهدف، وعلى نحو أكثر عمقاً، إلى أن ينتزع من تجربة الزمن نفسها المصادر الخارجية الخاصة بتراتب داخلي، لا تكمن فائدته في إلغاء الزمن، بل في تعميقه.

وأثر هذه الملاحظة الأخيرة على تناولي بمجمله جدير بالتأمل. فإذا صحّ أنّ الميل الكبير في نظرية السرد الحديثة - في كتابة التاريخ وفلسفة التاريخ كما في السردية - هو نزع الزمانية عن السرد، فإن الصراع ضدّ التمثيل الخطي للزمن لا ينطوي بالضرورة، على حصيلة واحدة لا يتجاوزها، هي تحويل السرد إلى «منطق»، بل إنه بالأحرى يعمّق زمانيته. فالكتابة الزمانية التاريخية Chronology - أو الكرونوغرافيا - ليس لها نقيض واحد فقط هو اللازمانية في القوانين والنماذج. بل إن نقيضها الحقيقي هو الزمانية نفسها. وكان حقاً من الضروري الاعتراف بما هو غير زمني، من أجل اتخاذ موقع ينصف تماماً الزمانية الإنسانية، والتقدم، لا باقتراح إلغائها، بل بسبر غورها، وتنضيد تراتبها، وبسطها بمتابعة مستويات التحقيب التي ما تبرح تقلّ انتشاراً وتبدداً، وتزداد ثباتاً وسعياً.

محاولة الإجابة عن أسئلة الواقع

دراسة في نقد عبد المحسن طه بدر

خيري دومة*

لم يكن عبد المحسن طه بدر (١٩٣٢-١٩٩٠) مجرد ناقد أدبي، يقرأ الكتب ويستعرض النظريات الأدبية، ثم يقدم لقرائه خلاصة تحليلاته وآرائه، بل كان قبل هذا - وهنا مناط تميزه - صاحب موقف واضح وبسيط، مفرط أحيانًا في وضوحه وبساطته. لا يحفل بما يلقى إليه من الغرب أو الشرق، وإنما يهتم غاية الاهتمام بأن يجتهد في فهم واقعه، وأن يكون مفهومًا لقرائه العاديين، ومؤثرًا فيهم، ومقنعًا لهم. قد يختلف الناس حول منجزه النقدي النهائي، وقد يختلفون حول أحكامه القاسية، وحول أدواته النقدية البسيطة شبه التعليمية، حول منهجه النقدي ومدى قدرته على إضاءة النصوص التي يقف عندها، وحول تصنيفاته للرواية العربية، حول كونه ناقدًا اجتماعيًا أو تاريخيًا أو تعبيريًا أو قوميًا أو واقعيًا أو ماركسيًا (وكلها أوصاف أُطلقت عليه)..

* ناقد وأكاديمي من مصر

قد يختلف الناس حول هذا كله، لكنهم لن يختلفوا غالبًا حول كونه نموذجًا متفردًا للناقد الذي يحرص على تحقيق أعلى درجة من الاتساق بين نقده الأدبي، ومعتقداته النظرية، وحياته المعيشية.

لقد بدا لقرائه وزملائه وتلاميذه وكأنه لا يملك شيئًا من معلومات الناقد البراقة؛ فأمثلته التي يضربها في الكتب وفي قاعات الدرس واحدة، بعيدة تماما عن التجريد، هدفها تعليمي بحت، تعكس حرصًا مبالغًا فيه على الإفهام. نادرًا ما يتردد في كلامه اسم ناقد آخر؛ فمنبع الكلام واحد وصيغته تعليمية ونهائية وحاسمة. إنه الناقد الذي يستشعر ضخامة مسؤوليته، لا إزاء النقد الأدبي بالمعنى الضيق، بل إزاء مجتمعه وواقعه ووطنه. نوع من المثقف الطليعي الذي يسعى إلى قيادة مجتمعه إلى تغيير مأمول.

وربما كان وراء هذا الحسم والوضوح واليقين الذي تحدث به عبد المحسن طه بدر دائمًا، في دروسه وفي كتاباته(١)، عاملان أساسيان:

أولاً: تصور خاص لوظائف الناقد، وفي مقدمتها الوظيفة الاجتماعية والتعليمية، وهي الوظيفة التي تقتضي عنده بالضرورة عدم الانفصال عن قضايا الواقع المباشرة وأسئلته البسيطة. «الاتصال بالواقع» هي كلمة السر في نقده كله كما سنرى: سواء في مسحه التاريخي لنوعين كبيرين من أنواع الأدب العربي الحديث، هما الشعر والرواية، أو في نظريته النقدية، أو في تطبيقاته على نصوص من الأنواع الأدبية المختلفة. إن للأدب – والفن – الجيد عند عبد المحسن بدر وظيفته في فهم الواقع وتغييره، كما أن للنقد الجيد وظيفته في فهم الأدب وتقييمه على هذا الأساس الاجتماعي ذاته.

ثانيًا: أساس تاريخي (مستمد من قراءة تفصيلية لتاريخ الأدب والثقافة والمجتمع العربي الحديث). لقد بنى عبد المحسن بدر قناعاته الأساسية على هذا الأساس التاريخي، فحاول أن يتعلم من تجربة من أسماهم «كبار المثقفين» في تاريخ الثقافة العربية الحديثة، وألا يكرر أخطاءهم: ومن ثم لم يكن من السهل أن يغير قناعاته مع كل صيحة نقدية جديدة: إذ أنها لم تكن مجرد آراء جاهزة استمدها من الآخرين ويسهل أن يغيرها ويستبدل بها أخرى.

ومن المؤكد أن هذا التصور الخاص الثابت لوظيفة الناقد من ناحية، وهذا الوعي التاريخي الحاد بتجربة كبار المثقفين وأخطائهم طوال تاريخنا الحديث من ناحية أخرى، قد أفسدا على عبد المحسن بدر تقييمه النهائي لبعض التيارات الفنية في تاريخ أدبنا الحديث، وجعلا موقفه متصلبًا وجارحًا في بعض المواقف وإزاء بعض النصوص، لكنهما منحاه أيضًا قدرة أعلى على الحسم واستيعاب الظواهر الجديدة في إطار رؤية واضحة وثابتة إلى حد بعيد، وهي قدرة قد لا تتوافر للناقد الذي لا يملك مثل هذه الرؤية. وإذا لم نبدأ من هذه النقطة، فإننا لن نفهم كثيرًا من منجزات نقد عبد المحسن بدر، وكثيرًا من مشكلاته أيضًا.

في الصفحات الأخيرة من كتابه «البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث» يستفيد سيد البحراوي بقوة من النتائج التي انتهى إليها أستاذه، حين يردُّ أزمةَ المنهج في هذا النقد إلى سبب جوهري واحد، هو عدم قدرة النقاد العرب – في مختلف مراحل النقد العربي الحديث، ولأسباب مختلفة – على قراءة أسئلة الواقع العربي ومحاولة استيعابها والإجابة عنها، والاستغراق بدلا من ذلك في الإجابة عن أسئلة واقع آخر(هو الواقع الأوروبي في غالب الأحيان)، وتكريس ذهنية تابعة لا جدوى منها ولا أمل فيها.

ويشير البحراوي إشارات عابرة إلى: «نقاد قلائل رفضوا الانصياع للتبعية وظلوا متمردين، وهؤلاء نسيهم التاريخ، الذي ما زال (رغم ديموقراطية العصر الحديث) تاريخ السلطة»، كما يشير إلى: «عدد من النقاد كفوا عن متابعة أي جديد في ساحة النقد الأوروبي، وبقوا محافظين على مناهجهم التقليدية، التي وإن حوت تناقضاتها القديمة، فإنها تظل أكثر فعالية، وخاصة في النقد التطبيقي، وقدرة على القيام بالوظيفة الاجتماعية للنقد، أي تحقيق الصلة بين المتلقي والنص»(٢). ومع أن البحراوي لا يتوقف عند نموذج مما قدمه هؤلاء النقاد، ومع أنه لا يشير في هذا السياق إلى اسم عبد المحسن بدر أو غيره، فإن أي متابع لمشهد النقد العربي في السبعينيات والثمانينيات، لا يملك إلا أن يتذكر هنا اسم عبد المحسن بدر، الذي اشتهر بين زملائه وتلاميذه بحدته في مقاومة بريق الصيحات

الغربية الجديدة ورطانها النقدي الغامض، وبحرصه على ثبات المنهج وبساطته شبه التعليمية.

وتحاول هذه الورقة أن تتخذ من عبد المحسن طه بدر نموذجًا لهؤلاء النقاد العرب المحدثين القلائل، الذين حاولوا الانطلاق من أسئلة الواقع؛ لترى ما الذي استطاع هؤلاء النقاد تحقيقه، وما الذي فشلوا في تحقيقه، ولماذا، وما الذي بقي من عملهم لتفيد منه حركة النقد العربي في وقتنا الراهن.

وقد يكون من الضروري إلقاء الضوء أولاً على المقصود بـ«أسئلة الواقع». لقد بات من المعروف أن العالمَ العربيَّ – مجتمعه، وثقافتَه، وأدبه، ونقدَه..إلخ – قد تنازعه طوال تاريخه الحديث، ولايزال يتنازعه تياران أساسيان: أحدهما يجتهد للعثور على حلول لمشكلات الحاضر في ما قدمته الحضارة العربية الإسلامية القديمة التي كانت متفوقة، والآخر يسعى لاقتناص الحلول واستيرادها من الحضارة الغربية الحديثة التي لا تزال متفوقة. وفي أتون الصراع بين هذين التيارين القويين لم يفرغ أحد لفهم الواقع الموضوعي للمجتمع العربي الحديث.

من المؤكد أن التيارين كليهما كانا يسعيان لفهم هذا الواقع وتغييره والنهوض به، لكن ما حدث – من وجهة نظر عبد المحسن بدر – أنه قد تمت التضحية بهذا الواقع أو الاستعلاء عليه، مرةً لصالح الحضارة العربية الإسلامية (في التيار الأول) ومرة لصالح الحضارة الغربية(في التيار الثاني). وهكذا اجتهد المثقفون في الإجابة عن أسئلة مزيفة؛ لأنها ليست أسئلة واقعهم الحاضر، بقدر ما هي أسئلة واقع غريب عنهم زمانًا ومكانًا. ومن الغريب أن هؤلاء المثقفين كانوا يلحون على فرض الأسئلة والأجوبة على واقعهم الذي لم يفهمهم ولم يتواصل معهم، مما زاد من اتساع الشقة بينهم وبين هذا الواقع، فاصطدموا به واستعلوا عليه وغرقوا في تشاؤمهم ومشكلاتهم الذاتية(٣).

كان من الطبيعي والحالة هذه أن يتركز عمل عبد المحسن طه بدر على التاريخ الأدبي، في سياق من التاريخ الاجتماعي العام، في محاولة لفهم العوامل الحاكمة لحركة التاريخ العربي الحديث، ومن ثم العوامل المؤثرة في التاريخ الأدبي.

والحق أنك لا يمكن أن تفصل عمل عبد المحسن بدر الناقد عن عمل عبد المحسن بدر المؤرخ، كما لا يمكنك أن تفصل نقده للأدب عن نقده للنقد ؛ وذلك لسبب أساسي: أن كبار الأدباء الذين درسهم كانوا هم أنفسهم كبار النقاد والمثقفين، خاصة في جيل طه حسين والعقاد والمازني..إلخ، وهو الجيل الذي انخرط في علاقة مركبة مع الثقافة الأوروبية، كما أنه الجيل الذي حاول أن يبلور أشكالا للأدب ومناهج للنقد في ثقافتنا العربية الحديثة.

في تأريخه للأدب العربي الحديث شعرًا (في رسالة الماجستير) ورواية (في رسالة الدكتوراه)، وبعد أن فرغ من صياغة تصوره للوظيفة الأساسية للأديب والناقد والمثقف: رؤية الواقع وتقييمه والحكم عليه وتوجيهه، ولما لاحظ أن أدبنا ونقدنا وثقافتنا لم تفلح في الاتصال الحقيقي بواقعها، كان عمله كله منصبًا على البحث عن إجابة لهذا السؤال: ما الذي أعاق أدباءنا ونقادنا عن رؤية واقعهم بشكل موضوعي ؟ وكان البحث التاريخي هو طريقه للإجابة عن هذا السؤال.

اجتهد المثقفون في الإجابة عن أسئلة مزيفة؛ لأنها ليست أسئلة واقعهم الحاضر، بقدر ما هي أسئلة واقع غريب عنهم زمانًا ومكانًا

ولا شك أن عبد المحسن بدر في هذه المرحلة التأسيسية من عمله، كان يبني على مبادئ المنهج التاريخي كما تعلمها من أساتذته: طه حسين، ومحمد مندور، وشوقي ضيف وعبد العزيز الأهواني.. ولم يكن مستغربًا ولا مستهجنًا أن يبدأ رسالتيه في تاريخ الشعر والرواية، بمهاد تاريخي مطوَّل، وأن يبدأ كل فصل من فصول الرسالة بعد ذلك بمقدمات من قبيل (العوامل المؤثرة – عوامل ظهور الرواية – الظروف التي أحاطت بممثليها – الظروف التي أحاطت بممثليها وأثرها على نفسياتهم وتفكيرهم وأدبهم..إلخ). وكلها عناوين تشي بنزوع تاريخي وبيوجرافي سائد.

ويرتبط هذا النزوع التاريخي عنده بفكرة تسري في عمله كله، هي فكرة «التطور».. يقول في مقدمة تطور الرواية العربية: «ولما كنت من عنوان رسالتي معترفًا بأن الفن والأدب ظاهرة متطورة تؤثر وتتأثر بالمحيط الذي تعيش

فيه، وهو بهذا ليس ظاهرة جامدة وثابتة ولكنه ظاهرة دائمة النمو والحركة والتشكل والتغير تستجيب في حركتها لظروف بيئتها، لذلك كان من الضروري أن أكوّن لنفسي إحساسًا واضحًا عن العوامل التي أثرت في تطور حركتنا الأدبية والفكرية»(٤). لقد كان الغرض إذن من هذه المقدمات التاريخية الكثيرة والطويلة، أن يبني الناقد الشاب لنفسه أولا، تصورًا واضحًا عن اتجاه التطور العام ودلالته وقوانينه في الواقع العربي الحديث، أو في البيئة العربية الحديثة، باعتبار أن تطور الواقع أو البيئة هو أساس التطور الثقافي والفني الذي يدرسه الناقد.

وبقدر ما أصبحنا ننظر الآن إلى مثل هذه المقدمات، التي تحتل مساحة كبيرة من كتابي عبد المحسن عن الشعر والرواية، بصفتها ترهلا وعبئًا لا طائل تحته، فإنها كانت بالنسبة له الأساس الذي بذل فيه جهدًا كبيرًا، ثم بنى عليه واستخلص منه مبادئ ثابتة، ظلت معه حتى النهاية كما سنرى.

ثلاثة مصطلحات في نقد عبد المحسن بدر لها سحر خاص، تتردد كثيرًا في كتبه، ويتم بناء عليها تقييم الأدباء وأعمالهم، ويصعب فهم تطورات منهجه النقدي دون إدراك العلاقات المتشابكة والمتغيرة فيما بين هذه المصطلحات الثلاثة، وهي حسب ترتيب ظهورها في نقده: التطور، الواقع، الرؤية.

التطور(٤) هي الكلمة الأقدم التي ورثها عن أساتذته، يتردد صداها في عناوين كتبه ومقالاته، بدءًا من رسالة الماجستير بعنوان: «التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث» ١٩٥٧، إلى رسالة الدكتوراه بعنوان: «تطور الرواية العربية الحديثة في مصر» ١٩٦٣، إلى محاضراته لطلبة جامعة بيروت العربية بعنوان «تطور النقد العربي الحديث» ١٩٦٨إلى مقالته الشهيرة «حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث» ١٩٧٨. هذا فضلا عن أنها كانت الأساس الذي بنى عليه خطة العمل في كل دراساته الأخرى.

لقد بدت الكلمة في بحثه عن «تطور الشعر» مجرد جزء من الميراث المثالي لأساتذته (وخاصة شوقي ضيف)، الذي لا يذكر عبد المحسن كتابه» التطور والتجديد في الشعر الأموي» ضمن قائمة المراجع، وإن أشار إليه عرضًا في متن الكتاب(٥). وجاء تطور الأدب هنا مقترنًا بما كان يسمى تطور «الحياة»(٦)، لكن الكلمة ما لبثت أن اقترنت فيما بعد بكلمة «البيئة»، ثم كلمة «الواقع»، فاكتست بظلال ماركسية وقومية، وأصبح تطور الأدب مقترنًا بما يسمى تطور «الواقع».

ومع أن صيغة التطور– وخاصة في كتابيه عن تطور الشعر وتطور الرواية، وفي مقالته عن حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث– كانت تسير على وجه العموم، وكما رسمها في مقدمة «تطور الشعر»، من «مظاهر التطور في الحياة المصرية الحديثة في مختلف مجالاتها من سياسية واجتماعية وفكرية وأدبية»، إلى «أثر ذلك كله على موقف الشاعر من الحياة»، إلى «تأثير هذا الموقف على مضمون الشعر» ثم إلى «تطور صياغته التي اعتبرنا تطورها متصلا بتطور المضمون ونابعًا منه»(٧) أي من الواقع المادي، إلى الوعي، إلى الفن مضمونًا وشكلا – مع ذلك، فإن موقف الأديب أو رؤيته فيما بعد – وخاصة في كتب حول الأديب والواقع، والروائي والأرض، ونجيب محفوظ – بدت وكأنها تحتل المكان الأول الذي تبدأ منه حركة التطور؛ فالواقع يبدو وكأن لا وجود له إلا عبر «إحساس» الأديب به، أو «موقفه» منه، أو «رؤيته» له.

و قد اقترن التطور عند عبد المحسن بالتقدم أو بالتجديد في معظم الأحوال، وبدا قيمة موجبة في حد ذاته، فهو يتصاعد عادة من الأدنى إلى الأعلى، سواء كان ذلك على مستوى نوع أدبي معين (كالرواية التي تتطور، في كتاب «تطور الرواية» من الرواية التعليمية بدرجتيها، إلى رواية التسلية والترفيه، إلى الرواية التحليلية، إلى رواية الترجمة الذاتية، مع ملاحظة وجود درجات من التطور داخل كل نوع من هذه الأنواع الفرعية) أو كان ذلك في معالجة موضوع معين (كموضوع الأرض أو القرية في كتاب «الروائي والأرض») أو كان ذلك على مستوى إنتاج أديب معين (كنجيب محفوظ الذي يمر إنتاجه، في كتاب «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة»، بأطوار متصاعدة من العلاقة مع الواقع.

ربما كانت فكرة التطور مجرد حيلة تصنيفية سهلة

ومقبولة استخدمها عبد المحسن كما استخدمها أساتذته من مؤرخي الأدب، دون أن يكون وراءها هذا العمق الأيديولوجي سواء المرتبط بالماركسية، أو المرتبط بالوعي القومي أو الناصري كما لاحظ جابر عصفور مرة في قراءته لكتاب تطور الشعر(٨)، لكن الشيء المؤكد أن التطور كان عند عبد المحسن قيمة موجبة، فمجرد كون الكاتب متطورًا يمنحه امتيازًا خاصًا. حتى في التعليق على مجموعة قصصية واحدة لكاتب شاب(فاروق منيب مثلا) يقسم الناقد الشاب(عبد المحسن بدر) قصص الكاتب إلى مراحل فنية متتالية متطورة، تعبر عن مراحل نفسية متتالية متطورة مر بها الكاتب. وليس أدل على القيمة الموجبة التي ينطوي عليها التطور، من هذه العبارة التي يختم بها الناقد تعليقه على مجموعة فاروق منيب «الديك الأحمر»، يقول: «وأخيرًا فإن أملنا في فاروق كبير، وذلك أولا لأنه كاتب يعبر عن جيلنا، وثانيًا لأنه يحاول هذا التعبير مخلصًا، فهو لا يلجأ إلى الشعارات ولا إلى اللهجة الخطابية ولا إلى الإثارة، وثالثًا لأنه كاتب متطور يتجه إلى الأفضل بطريقة مستمرة متصلة، وهذا المعنى الأخير يؤكد ثقتنا فيه ويجعلنا ننظر في أمل ولهفة إلى إنتاجه المقبل»(٩).

مبدأ التطور هاجس ملح يواجه كل تصنيفات الناقد

وما من شك أن تحول مبدأ التطور إلى هاجس ملح يوجه كل تصنيفات الناقد على هذا النحو، قد أحدث نوعًا من الارتباك الذي ترك أثرًا سلبيًا على عمله ؛ إذ كثيرًا ما واجه أعمالا لا تستقيم مع تصنيفاته التطورية، فلجأ إلى حلول استثنائية، وخاصة حين يتعارض التطور الفني مع التطور التاريخي. حدث هذا في تطور الشعر وفي تطور الرواية، يقول في مقدمة تطور الرواية: «واستقر رأيي في النهاية على اختيار منهج يجمع بين المنهج التاريخي والمنهج النقدي ؛ لأني مادمت أؤمن بالتطور فلا يمكنني أن أغفل تأثير الزمن في تطور الرواية، ولما كان هذا التطور لا يظهر إلا منعكسًا على موضوع الرواية والأسلوب الذي اتبعه مؤلفها في كتابتها كان لابد للباحث من قياس هذا التطور على ضوء المقاييس النقدية، ولذلك حاولت في تقسيم البحث وفي طريقة معالجته الجمع بين هذين العنصرين، ووجدت أن الجمع بينهما لا يتعارض مع واقع تطور الرواية العربية في مصر إلا في حالات نادرة حاولت تبريرها»(١٠). ولابد للقارئ أن يلتفت في هذا النص إلى مجموعة من الأشياء: فالتطور مبدأ منهجي ينطلق منه الناقد ومسلمة «إيمانية» و«لا يمكن إغفالها»، وكل ما يمكن أن يفعله إذا حدثت تعارضات أن «يحاول تبريرها». كما أن هذه من المرات النادرة التي يستخدم فيها عبد المحسن مصطلح «الانعكاس» في سياق شبه ماركسي.

ومن المهم أن نلاحظ أيضًا أن مبدأ التطور في كتاب تطور الشعر، لم يكن قد وصل إلى مرتبة المسلمة الإيمانية التي وصل إليها في تطور الرواية وما بعدها، ولم يكن من ثم قد اكتسى ظلالا ماركسية؛ وهذا يعني أن تغيرات كبيرة وواضحة – وإن لم تكن حاسمة – قد وقعت في قناعات عبد المحسن وفهمه للمصطلحات، بين كتابه عن تطور الشعر ١٩٥٧، وكتابه عن تطور الرواية ١٩٦٣، وهي تغيرات اقترنت باستخدامه المصطلحَ الثاني: الواقع والواقعية.

حتى أنهى عبد المحسن بدر رسالة الماجستير لم يكن لمصطلح الواقع والواقعية أي حضور في نقده، وحين نبحث عن المصطلح في كتاب «تطور الشعر» لن نعثر عليه سوى مرة واحدة، في إشارة هامشية مرتبطة باستخدام هيكل للعامية في رواية «زينب»، يقول: «وكما بدأ الأدب يتخلص من الاعتماد على الأدب العربي القديم ليعبر عن واقعه، كذلك تخلصت الأساليب من الاعتماد على الصياغة العربية القديمة لتكون أكثر سهولة وطواعية وملاءمة للتعبير عن الواقع، بل لشدة ارتباطها بالواقع. وتظهر هذه المحاولة في استخدام هيكل للغة العامية كأداة للحوار في قصة «زينب»(١١). وكانت الكلمة المستخدمة دائمًا بدلا من كلمة الواقع – في كتاب تطور الشعر – هي كلمة «الحياة» كما لاحظنا من قبل.

وبدءًا من عام ١٩٥٦ ظهرت كلمة الواقع في مقالة «الأدب والتجربة»، ثم احتلت الكلمة في عام ١٩٥٨ مكانها في عنوان مقالته «نحو أدب واقعي مخلص»، وهو عنوان يحمل قدرًا واضحًا من التبني لحلم الواقعية الصاعدة، وهو

ما يؤكد مرة أخرى أن تغيرًا كبيرًا قد وقع، في فهم عبد المحسن لمصطلحاته وتداعياتها خلال فترة الإعداد لدراسته عن تطور الرواية، ومن المرجح أنه تغير يرتبط بصعود المد القومي الذي ارتبط به حلم عبد المحسن، وإن لم يتوقف أبدًا عن نقده وتقويمه.

لقد أصبحت كلمة الواقع – بالإضافة إلى كلمة التطور – قاسمًا مشتركًا في كل ما يكتبه؛ ذلك أن «الاقتراب» من الواقع و«الإحساس» به و«رؤيته» تمثل الغاية التي يسعى إليها التطور الطبيعي ؛ فالنوع الأدبي – خاصة الرواية – يتطور ويتقدم وتتخلق تقاليده الفنية كلما اقترب من الواقع (تطور الرواية)، ورؤى الكتاب تتقدم وتتصاعد في تطورها كلما اقتربت من الواقع، فتبدأ من الرؤية الرومانسية البعيدة عن الواقع، وتنتقل إلى الرؤية الفكرية المثالية المفروضة على الواقع، ثم تتقدم خطوة أخرى نحو الواقعية، إلى أن تصل إلى الرؤية الواقعية في نهاية المطاف (الروائي والأرض)؛ وأعمال الكاتب الواحد تتطور وتكتسب قيمتها الفنية كلما اقتربت من الواقع واتصلت به (نجيب محفوظ: الرؤية والأداة).

وهكذا يتطور الفن صاعدًا حتى يصل إلى الواقعية، أما إذا تخطى الواقعية بأي معنى، فإن هذا سيصبح في نظر عبد المحسن أقرب إلى الارتداد : ولعل هذا يفسر لماذا توقف عبد المحسن في دراساته للرواية عند حدود الواقعية : فقد ظل طوال السنوات العشر الأخيرة من حياته يقرأ الرواية المعاصرة، رواية ما بعد الواقعية، ويتابعها ويسعى لكتابة دراسة عنها، ولكنه ظل مترددًا جدًا إزاء هذه الخطوة، إلى أن قدم محاضرة تذكارية في ذكرى عبد العزيز الأهواني عام١٩٨٧ بعنوان «الرواية العربية المعاصرة» (وهي المحاضرة التي لم يتخذ عبد المحسن قرارًا بتحويلها إلى بحث منشور، لكن نصها نشر كما هو، ونقلاً عن النص الصوتي المسجل، بما يتضمنه من ارتجال، وذلك بعد وفاته بثلاث سنوات، ضمن كتاب «دراسات في تطور الأدب العربي الحديث»). ومع أن هذه المحاضرة توقفت عند حدود الرصد والتصنيف، ورسم الخطوط العامة لما حدث من تحولات في الرواية المصرية بعد١٩٦٧ – فإن الموقف النهائي لعبد المحسن من هذه التحولات كان سلبيًا؛ لأن هذه الروايات تنكبت طريق الواقعية، وعادت إلى تضخيم الذات على حساب الموضوع. الأثر الإيجابي الوحيد الذي يسجله عبد المحسن لهذه التحولات يتعلق بنوعية الاقتراب الجديد من الواقع، يقول: «الأثر الإيجابي هو أن الناس نظروا إلى الواقع بتفحص أكثر، النزعة التشككية جعلت الوعي بالغ الشدة ويجب إعادة النظر في كل مسلمة، ويجب ألا يؤخذ أي أمر على أنه مفروغ منه..»(١٢)

ولعل هذا يفسر أيضًا لماذا لم يكمل عبد المحسن مشروعه عن نجيب محفوظ. لقد ظهر كتاب «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة» عام ١٩٧٨ (١٣)، وكان واضحًا من غلاف الكتاب في طبعته الأولى، أنه يمثل جزءًا من مشروع لدراسة كل روايات نجيب محفوظ، غير أن القراء فوجئوا بأن الطبعات التالية للكتاب جعلت الكتاب مكتملا في ذاته وتخلت عن إكمال المشروع(١٤). لقد انتهى رصد التطور في الجزء الأول من الكتاب عند روايات محفوظ الواقعية النقدية، وكان الجزء الثاني استكمالا ضروريًا لمشروع عبد المحسن، لأنه سيؤيد الفصل الاستهلالي العميق الذي رصد فيه الجذور العامة الثابتة في رؤية نجيب محفوظ، وهي الجذور المستمدة في معظمها من رواياته الميتافيزيقية في الستينيات، لكن عبد المحسن لم يكتب هذا الجزء وأغلق الكتاب عند جزئه الأول، فهل كان ذلك لأن روايات محفوظ الميتافيزيقية غير الواقعية في الستينيات لا تستحق الجهد المبذول في دراستها ؟ أم لأنها كانت ستضع الناقد من جديد أمام مأزق التطور الصاعد ؟

في كتاب تطور الرواية حلت كلمة «الواقع» تمامًا محل كلمة «الحياة» التي كانت سائدة في كتاب تطور الشعر، وهو أمر يرتبط بصعود المد القومي وما صاحبه من صعود دعوة الواقعية في الخمسينيات كما ذكرت من قبل، لكنه يرتبط كذلك بطبيعة النوع الروائي ونشأته وتقاليده، كما عرفها عبد المحسن عند النقاد الإنجليز، وخاصة إيان واط وأرنولد كتل، وهما الناقدان اللذان استند إليهما في دراسة الرواية الفنية وعوامل ظهورها : فالرواية عند كتل «نثر روائي واقعي كامل في ذاته وله طول معين»، وأهم ما يميز الرواية عند واط هو هذه «النظرة الواقعية». ويستخلص

عبد المحسن من هذا أن «الأسس التي تفرق بين الرواية الفنية وبين غيرها من الأشكال الفنية التي سبقتها، تنحصر في أن الرواية الفنية تتجه إلى الواقع، في الوقت الذي تتجه فيه الأشكال الأخرى إلى خلق عالم قائم على الوهم والإسراف في الخيال»(١٥). إن ما يميز «الرواية الفنية» عما أسماه «رواية التسلية والترفيه» (المقابل العربي للرومانس) هو هذا «الحس الواقعي» أو «محاولة الارتباط بواقع المجتمع».

وكما كانت كلمة التطور هاجسًا ملحاحًا في نقد عبد المحسن بدر كانت كلمة الواقع، فـ«الواقع» و«الارتباط بالواقع» و«الحس الواقعي» و«الاقتراب من الواقع».. صيغ تتكرر كثيرًا في كتاب تطور الرواية. ومع أنه يميز بوضوح بين صفة «واقعي» التي توصف بها الرواية الفنية، وبين الواقعية التي هي مذهب أدبي محدد،ويشير إلى أنه يستخدم كلمة واقعي هنا «بمعنى عام يتلخص في الاتصال بالحياة الواقعية.. وبعيدًا عن أي تداع يثيره مذهب أدبي محدد»(١٦) – مع ذلك، فإنه في موضع آخر من الكتاب، سيلاحظ العلاقة المثيرة بين الرواية (بما هي نوع أدبي) والواقعية (بما هي مذهب أدبي) يقول: «فالفن الروائي لم يتأثر كثيرًا بالرومانسية، لأنه بطبيعته فن موضوعي لا يستفيد كثيرًا من النزعات الذاتية والعاطفية المسرفة. صحيح أن الرومانسية ثارت على القواعد، وصحيح أنها ساعدت على ظهور أشكال من الرواية التحليلية والسيكولوجية والتاريخية والعاطفية، لكن دورها اقتصر على التمهيد لظهور الرواية الواقعية، التي ينظر إليها كثير من الباحثين باعتبارها الممثل الحقيقي الأصيل للرواية الفنية»(١٧). كان من الطبيعي إذن أن يجد عبد المحسن بدر في الرواية نوعه الأدبي المفضل الذي يتجاوب بطبيعته مع مبادئه المنهجية، فيصرف معظم جهده في دراستها.

وبقدر ما يعكس هذا الحس الواقعي الملازم لنوع الرواية منطقها الخاص الجديد في إدراك العالم، فإنه يعني عند عبد المحسن بدر مزيدًا من المهارة الفنية، مزيدًا من التماسك والبناء العضوي والمعقولية. مع الرواية الفنية/الواقعية «أصبح البناء عضويًا متكاملا، تؤدي كل جزئية فيه بالضرورة إلى الجزئية التي تليها، ولم تعد نهاية الرواية تمثل عجز الكاتب أو سأمه من الاستمرار في تقديم العجيب والغريب، ولكنها أصبحت تمثل نهاية إحساس الكاتب واكتماله..»(١٨)، ويستطيع الباحث – كما يقول عبد المحسن بعد ذلك بسنوات في مقالة «حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث» – أن يلمح(في الرواية الواقعية) قدرًا أكبر من الحس الواقعي يؤدي إلى مهارة فنية متزايدة»(١٩). الحس الواقعي إذن لم يعد قيمة إيجابية بسبب مضمونه ودوره الثوري الكاشف فقط، بل أصبح قيمة إيجابية كذلك لأنه يؤدي إلى مزيد من إحكام الصياغة والشكل، فيعني في النهاية مهارة فنية متزايدة.

المهارة الفنية المتزايدة لم تكن في رأي عبد المحسن، وليدة مجرد «الاتصال بالواقع» في ذاته، أو مجرد «الاقتراب من الواقع»

والحق أن هذه المهارة الفنية المتزايدة لم تكن في رأي عبد المحسن، وليدة مجرد «الاتصال بالواقع» في ذاته، أو مجرد «الاقتراب من الواقع»، وإنما كانت وليدة ما سماه «التجربة»، أو ما سماه في تطور الرواية «إحساس الأديب» أو «انفعاله» بالواقع، وهو المصطلح نفسه الذي أصبح فيما بعد «رؤية» الأديب للواقع.

لم يصغ عبد المحسن مصطلح «الرؤية» صياغة نهائية إلا في أواخر الستينيات، حين كان يعد لكتابيه «الروائي والأرض» و «حول الأديب والواقع»، غير أن لهذا المصطلح جذورًا قديمة وبعيدة في نقده، أهمها استخدامه الباكر لكلمات من قبيل: «تعبير» و «إحساس»، و«انفعال»، و«تجربة»، و«مخلص»، و«صادق»، و«عميق»..إلخ، بكل تداعياتها التعبيرية، وكلها كلمات ظلت معه حتى النهاية. وكان نص تعريفه للأدب، الذي استمع إليه كل من جلسوا أمامه في قاعات الدرس خلال السبعينيات والثمانينيات، دالا في هذا السياق، خاصة إذا عرفنا أن كلامه الشفاهي في المحاضرات لم يكن يختلف كثيرًا عن كلامه المكتوب في الأبحاث الأكاديمية. كان تعريفه للأدب كما يلي: «الأدب تعبير بالكلمة عن تجربة إنسانية صادقة وعميقة».

بيد أننا سنخطئ التقدير إذا لم نفهم السياقات التي استخدم فيها الناقد هذه الكلمات، صحيح أنها كلمات مقترنة بنظرية التعبير، وصحيح أنها وليدة إعجاب مبكر بالرومانتيكيين ومنجزهم في نظرية الفن، وربما كانت وليدة «رواسب منسربة من ترجمة سامي الدروبي لكل من كروتشه وبرجسون» كما يلاحظ جابر عصفور(٢٠). كل هذا صحيح ومنطقي؛ لأن منجز الرومانتيكيين في نظرية الفن كان – كما يقول أبرامز – نقطة فارقة بين النقد التقليدي والنقد الحديث بمختلف اتجاهاته، بما في ذلك النقد الذي يعترف بأنه ضد الرومانتيكية(٢١) (كنقد عبد المحسن). لكن الصحيح أيضًا والغريب، أن استخدام عبد المحسن لهذه الكلمات جاء دائمًا في سياق الدفاع عن الواقعية وفنيتها، وهو ما أدى – من ناحية – إلى قدر من التخلص من الحمولة التعبيرية لهذه الكلمات، وأدى من ناحية أخري إلى تحوير في الصيغة الواقعية المطروحة، وتحويلها إلى صيغة مهجنة خاصة بعبد المحسن بدر.

لقد دخلت كلمات «التجربة» و «التعبير» و «الانفعال» و «الإحساس» إلى معجم عبد المحسن بدر النقدي، في الوقت نفسه الذي دخلت فيه كلمة «الواقع» و «الواقعية»، واندمجت هذه الاصطلاحات جميعًا في سياق محاولة الإجابة عن السؤال الكبير: إذا كانت وظيفة الأدب والفن هي رؤية الواقع والتعبير عنه، فما الذي أعاق كتابنا ونقادنا ومثقفينا عن رؤية واقعهم ؟

في مجموعة المقالات التي نشرها أواخر الخمسينيات، ووضعها بعد ذلك في كتابه «حول الأديب والواقع»، يطرح عبد المحسن دعوته لأن يكون العمل الأدبي نتاجًا لتجربة شعورية، صحيح أنه لا يستخدم صفة «شعورية» هذه، وإنما يستخدم بدلا منها صفة «إنسانية»، ولكن حين يشرح مفهومه للتجربة لن يتردد في استخدام كلمتي «الشعور» و«الإحساس»، إذ يقول في مقالة «الأدب والتجربة» ١٩٥٦: «..الأدب رحب رحابة الحياة الإنسانية نفسها.. ولكن ليس معنى هذا أن يسجل الفنان لوحات الحياة تسجيلا واقعيًا مباشرًا ليصبح فنانًا، محتجًا بأن هذه هي الصورة الواقعية للحياة.. فما من شك في أن هذا تسجيل مباشر صادق ولكنه يخلو من الروح، ولكي يأخذ وضع من الأوضاع معنى التجربة، فلابد أن يكون منفردًا بدلالة خاصة أو إحساس خاص يعطي له لونًا خاصًا في نفس الأديب أو الفنان، بحيث يمكن انتزاعه من الحياة ليصير خبرة خاصة للفنان، أو تجربة. ومن الضروري والحالة هذه أن تكون التفاصيل التي يختارها الفنان في تجربته هي التفاصيل التي تساعد على إبراز هذا اللون الخاص أو هذا الشعور الخاص الذي أحسه الفنان تجاه هذا الموقف أو ذاك من مواقف الحياة، بحيث يكون هذا الشعور هو السلك الخفي الذي يربط كل أجزاء العمل الفني أو الحركة الدينامية التي تبعث الروح في كل أجزائه».(٢١)

التجربة إذن هي مصدر الروح في العمل الفني، وهي التي تحول العلاقة مع الواقع إلى فن، أو قل إنها هي التي ستحمي الواقعية من طغيان السطحية والدعاية وأدب المناسبات الثورية، وهو الأدب الخطابي التعليمي الذي وقف عبد المحسن ضده على الدوام، حتى لو ادعى الواقعية والثورية. يقول في مقالة «شعر المناسبات في أدبنا المعاصر» ١٩٥٨ : «إن أحدًا لا يستطيع أن ينكر أن الفنان في عرضه لتجربته كإنسان يعي طبيعة مجتمعه وظروفه، لابد أن يكون له هدف يسعى إليه، ولكننا ننكر أن يكون هدف الشاعر مقدمًا على طبيعة إدراكه لفنه، وإمكانيات هذا الفن، وإلا كانت النتيجة الطبيعية أن يفقد وظيفته كشاعر، وتأثيره كمصلح في نفس الوقت. والشاعر الذي يرضى بأن تختار له الجماعة موضوع انفعاله، والزاوية التي ينظر منها إلى موضوعه، يكون قد ضحى في الوقت نفسه بحريته»(٢٢)، ويقول في مقالة «الشعر العربي والتجربة الإنسانية» ١٩٥٦: «وبينما كنا نأمل أن يصل الاتجاه الجديد (المقصود اتجاه الشعر الحر في بداياته) بالشعر العربي إلى مرحلة التحرر الكامل، والتعبير الحر عن الواقع الإنساني ممثلا في تجربة حقيقية، أصبح هذا الاتجاه نفسه عرضة للانطواء في التيار الجديد الذي أخذ يفرض على الشعر الجديد قبل أن يكتمل تحرره، مفاهيم الاشتراكية والكفاح..».(٢٣)

بعد ذلك، وبدءًا من تطور الرواية، سنقرأ عن إحساس الأديب وانفعاله كلما قرأنا عن الواقع : فالمجال الأدبي برمته «يرتكز على تعبير الفرد عما يحسه إزاء الواقع»(٢٤)، وأهم

العوامل المؤثرة على كتاب رواية التسلية والترفيه «أن رواياتهم لم تكن تعبر عن إحساس، أو انفعال خاص يريد الكاتب إبرازه وتصويره، وكانت رواياتهم والحالة هذه لا تحمل تصويرًا لمشاكل مجتمعهم..»(٢٥)، أما الرواية الفنية فغايتها «التعبير عن إحساس الأديب بالعالم الذي يحيط به، وهو لذلك لا يعتمد على الإيهام بقدر ما يتجه إلى الواقع»(٢٦)، بعكس رواية التسلية والترفيه التي «لا تحاول الكشف عن إحساس خاص للأديب ؛ وهي لذلك تفقد الحتمية والسببية، فتخلو من الرابطة التي تربط بين أحداثها، ومن المحور الذي تدور حوله الأحداث، وتصبح مجرد معرض للشاذ وغير المتوقع وتفقد الرابطة العضوية التي تجعل منها بناءً متماسكًا..»(٢٧)

وهكذا تتحول التجربة، أو التعبير عن إحساس الأديب الخاص إزاء الواقع، إلى ضمانة لفنية العمل الأدبي وتماسكه، وتتحول الصيغة النقدية لعبد المحسن طه بدر إلى صيغة اجتماعية/تعبيرية، حيث تعلن عن تبن كامل للصيغة الاجتماعية الماركسية في العلاقة بين الفن والمجتمع(٢٨)، بينما تنطوي على إعجاب قوي بالصيغة التعبيرية حول الشكل الفني العضوي الذي ينهض على فاعلية الخيال.(٢٩)

ولكن رغم هذه الإشارات الكثيرة في تطور الرواية، للدور الذي يلعبه إحساس الأديب وانفعاله بالواقع في صياغة الشكل الفني وتماسكه، ورغم الصفحات المطولة التي سطرها عبد المحسن في الحديث عن نفسيات الأدباء وظروفهم ؛ فإن التوازن أو التفاعل كان لا يزال قائمًا بين أطراف العملية الإبداعية الثلاثة: الواقع، ورؤية الأديب(أو إحساسه)، والعمل الأدبي. أما في «حول الأديب والواقع» و«الروائي والأرض» و«نجيب محفوظ: الرؤية والأداة»، فإن هذا التوازن أو التفاعل قد أخذ يتراجع، حيث برز الاهتمام بـ«الأديب» أو «الروائي» أو «نجيب محفوظ»، أو قُلْ برز الاهتمام بالفرد المبدع أو الذات المبدعة، على حساب الاهتمام بالواقع أو الموضوع من ناحية، وعلى حساب الاهتمام بالفن أو الأداة أو الشكل من ناحية أخرى. لقد جاء أول استخدام لمصطلح «الرؤية»، في إشارة من هذه الإشارات الكثيرة لإحساس الأديب في كتاب «تطور الرواية»، حين كان عبد المحسن يتحدث عن رواية طاهر لاشين «حواء بلا آدم»، ولاحظ أن الظاهرة التي لم يتخلص منها الكاتب – رغم جودة عمله – أنه لم يستطع في بعض الأحيان أن يبدو موضوعيًا في رؤيته للواقع»(٣٠).

أما الصياغة النهائية للمصطلح فقد جاءت كما ذكرت من قبل، في مقدمتي «حول الأديب والواقع» و «الروائي والأرض»، اللذين صدرا في العام نفسه ١٩٧١. وأية مراجعة لكتاب «الروائي والأرض» يمكن أن ترصد مجموعة من الأمور الدالة: أولا/ تراجع الحديث عن الواقع التاريخي الذي عاش فيه الأديب وكتب رواياته، ثانيًا/ انهماك كامل في الدراسة النفسية للعملية الإبداعية ودور الفنان فيها، وتركيز على مسؤوليته الذاتية واختياراته، وإبراز لطبيعته كإنسان عادي يتميز بدرجة أعلى من الذكاء والحساسية..، وهو انهماك تعكسه تمامًا نوعية المراجع المستخدمة في مقدمة الكتاب، أي المراجع التي تركز على دراسة العملية الإبداعية، وطبيعة الفنان وعمله، والدراسة النفسية للأدب(٣١)، ثالثًا/ رغم الطابع التطبيقي الذي اتسمت به هذه الدراسات، وهو أمر إيجابي كانت الساحة النقدية تفتقر إليه ولا زالت ؛ فإن الطريقة التي درست بها الروايات ظلت ثابتة عند الطريقة نفسها التي استخدمها الناقد في تطور الرواية، دون استفادة واضحة من منجز الدراسات الأدبية والسردية الأحدث(٣٢)، وهو ما أثر بالضرورة على خصوبة الأدوات النقدية، التي يتناول بها أعمالاً أدبية معاصرة، يفترض أنها أكثر تعقيدًا.

ومع كتاب «نجيب محفوظ: الرؤية والأداة»، يصل هذا الخلل في التوازن بين أطراف العملية الإبداعية إلى نهايته، إذ يكاد نجيب محفوظ يخرج تمامًا من واقعه التاريخي، وتُغلق الدائرة عليه وعلى رواياته، ويُدرس في المطلق، وتتضح هذه الصورة كلما تقدمنا مع فصول الكتاب(٣٣). في كتاب نجيب محفوظ يختفي إلى حد بعيد الحديث عن الظروف التاريخية التي كتب فيها رواياته، أو ما كان عبد المحسن يسميه قبل ذلك «العوامل المؤثرة». هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، ورغم تقدم الزمن وتنامي الدراسات السردية ، يزداد إحساس القارئ في هذا الكتاب بالافتقار

إلى بعض الدراسات النقدية الحديثة، التي تضيء للناقد بعض جوانب العمل الأدبي وتعينه على رؤيتها، وبالتالي تظل دراسة شكل الرواية متوقفة هنا أيضًا عند مرحلة «تطور الرواية».

وهكذا كان عبد المحسن بدر يتطور – من غير قصد – في اتجاه التركيز على رؤية الذات المبدعة واختياراتها، على حساب التركيز على الواقع التاريخي للأدباء وأعمالهم، وعلى حساب التركيز على أدواتهم الفنية، التي عدها عنصرًا تابعًا وتأتي في المرتبة الثانية بعد الرؤية ؛ فكانت النتيجة أنه اختزلها في ما سماه «اللغة»، ثم همَّشها وأرجأ دراستها إلى الفقرات الختامية من كل فصل.

لعل من المفيد الآن أن نتساءل : ما الذي أدى بناقد اجتماعي من الطراز الأول مثل عبد المحسن بدر، إلى مثل هذا الموقف المتناقض المرتبك ؟ هل هي الرواسب التعبيرية التي لم يفلح الناقد في إحداث قطيعة نهائية معها ؟ أهو حجاب المعاصرة، منعه من اكتشاف الواقع التاريخي لأعمال وأدباء معاصرين له ؟ أم هو الموقف المأزوم المصدوم لكل المثقفين العرب – خاصة القوميين منهم – في أعقاب كارثة ١٩٦٧ ؟ أم هو التصور الصارم الذي بناه الناقد عن مشكلات الثقافة والمثقفين العرب طوال العصر الحديث، وأبرزها مشكلة العلاقة مع الثقافة الأوروبية، وهو التصور الذي كان عبد المحسن مصرًا عليه ومستعدًا للتضحية بكل شيء من أجله، خاصةً بعد أن رآه يتكرر حوله بصور مختلفة، تمامًا كما كان في كل مراحل علاقتنا مع الغرب في العصر الحديث ؟

ربما كانت هذه العناصر كلها فاعلة فيما حدث لنقد عبد المحسن بدر بعد ١٩٦٧، لكن العنصر الأخير كان أكثر العناصر حسمًا، ويا للمفارقة – قد يكون هذا العنصر الأخير: أي تصور عبد المحسن لطبيعة العلاقة مع الغرب، من أهم العناصر الباقية في نقده اليوم وغدًا.

جاء تصور عبد المحسن بدر لطبيعة العلاقة، بين المثقفين والأدباء العرب من ناحية والثقافة الغربية من ناحية أخرى، بعد رحلة تأمل وبحث في سياق الإجابة عن السؤال الكبير: ما الذي أعاق أدباءنا ومثقفينا طوال تاريخنا الحديث عن رؤية واقعهم ؟ وكان جوهر الإجابة هو: الخضوع الكامل والتبعية التي انخرط فيها هؤلاء الأدباء والمثقفون في علاقتهم مع التراث العربي أولاً، ثم مع الثقافة الأوروبية بعد ذلك، بحيث يأتي الالتفات إلى واقعهم الاجتماعي الحي – إذا أتى – في مرتبة تالية.

خلال المرحلة الأولى التي كتب فيها عبد المحسن رسالة الماجستير، لاحظ ما تركته الثقافة الغربية على نفوس الشعراء والنقاد من إحساس بالعزلة والتمزق والقلق والتشاؤم..إلخ. لكن تقييمه النهائي لطبيعة هذه العلاقة وتأثيرها لم يكن ينطوي على إدانة، بل ربما انطوى على قدر من التشجيع والفرح. ولنقرأ ما كتبه في نهاية الفصل الأول من رسالته للماجستير، التي تحولت إلى كتاب «التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث»: «أما أثر الإقبال على الأدب الأوروبي فيظهر في الإحساس الفني الصادق بهذا الأدب، مما نتج عنه أن بدأت المحاولات القصصية للكتاب المصريين تكتمل، كما ظهرت في قصة «زينب» لهيكل وكما سيظهر بعد ذلك في العصور التالية، كما بدأ الشعر أيضًا يتخلص من الاعتماد مباشرة على الشعر القديم ويتجه إلى آفاق جديدة»(٣٤). في هذا النص يبدو أثر الثقافة الأجنبية على أدبائنا إيجابيًا تمامًا ؛ فالرواية تنشأ، والشعر يتخلى عن القديم ويتجه إلى «آفاق جديدة»، كل هذا بفعل الإقبال على الأدب الأوروبي.

أما حين ينتقل عبد المحسن إلى الإيمان بمبدأي «التطور» و«الواقعية» أواخر الخمسينيات، في مرحلة الإعداد لكتاب «تطور الرواية» ؛ فإن موقفه هذا سيتبدل تمامًا ؛ ففضلا عن التمزق والحيرة والقلق الذي تركته هذه الثقافة الأوروبية في نفوس أدبائنا، لاحظ أنها تركت أثرين آخرين خطيرين:

الأول/ «تبعية مطلقة أدت إلى انفصال هؤلاء الأدباء عن واقعهم الفعلي، فهم في رغبتهم في مواجهة واقعهم انتهوا إلى الثورة على التراث العربي القديم، وإلى ضرورة منافسة الحضارة الأوروبية والتفوق عليها، ولكنهم باندفاعهم إلى هذه الرغبة انتهوا إلى اتخاذ هذه الحضارة مثلا أعلى، وأدى هذا بدوره إلى وقوعهم فريسة التبعية المطلقة لهذه الحضارة في كثير من الأحيان، وأصبحت قيمهم ومثلهم لا تنبع من الواقع بقدر ما تحاول فرض قيم الحضارة

الغربية ومثلها عليه، وبذلك أصبح موقفهم متناقضًا محيرًا، فهم في الوقت الذي أرادوا أن يعبروا فيه عن هذا الواقع انتهوا إلى الانعزال عنه، وحين أرادوا التخلص من التبعية للتراث العربي وجدوا أنفسهم يقعون في تبعية أخرى للتراث الغربي..»(٣٥)

الثاني/ فرض تطور غير طبيعي على الواقع المصري ؛ ففي صراع القديم والجديد لإصلاح الواقع المصري، وجد دعاة الجديد «نموذجهم في الحضارة الأوروبية المتفوقة، وجعلوا من هذه الحضارة وقيمها ومثلها نقطة الانطلاق إلى إصلاح الواقع، ولكنهم في اندفاعهم إلى التأثر بهذه الحضارة كانوا كثيرًا ما ينسون الواقع الذي يريدون إصلاحه.. مما جعل الكثير من محاولات الإصلاح لا ينبع من التطور الطبيعي للواقع وظروفه، ولكنه كان أشبه بالحلم الذي يستمده صاحبه من مراحل متفوقة للحضارة الغربية ويحاول فرضه على هذا الواقع»(٣٦).

إنه تطور مفروض على الواقع المصري وليس تطوراً طبيعيًا، لكن الذي فرضه لم يكن الاستعمار الأوروبي بشكل مباشر، الذي فرضه هم مثقفونا وقادة نهضتنا عبر مراحل مختلفة من تاريخنا الحديث، وخاصة في المراحل التي تزايد فيها التدخل الأجنبي. صحيح أن كلام عبد المحسن هنا يتصل بجيل الليبراليين المجددين الذين نشأت الرواية على أيديهم، لكنه يدرك أن طبيعة العلاقة مع الثقافة الغربية لم تتغير في جوهرها طوال تاريخنا الحديث، حتى في سنوات الخمسينيات والستينيات حين كان المد الواقعي في ذروته ؛ ومن ثم فقد ظل هذا موقف عبد المحسن بدر من العلاقة مع الثقافة الغربية، صاغه وأعاد صياغته مرات متعددة، وكان لا يفتأ يكرره في كل كتبه، ويرصد ما يتركه في نفوس المثقفين ومواقفهم من تناقضات. يقول في مقدمة كتابه «حول الأديب والواقع»، معددًا العوامل التي تؤدي إلى عجز الأديب عن الإحساس بواقعه: «..كما يعد موقف أديبنا العربي من الثقافة الأجنبية المتفوقة مسؤولا عن عجزه عن الإحساس العميق بواقعه، فهو لا يتقدم من هذه الثقافة من موقف من يريد استخدام خبرتها ومناهجها كعوامل لإخصاب تجربته، تمنحه قدرة أكبر على تحليل واقعه، ولكنه يتقدم إليها من موقف الخاضع المستسلم الذي يرغب في تبنيها تبنيًا كاملا.. ولأن كل حصيلة الفكر الأوروبي معروضة أمام مثقفينا وأدبائنا، فإن كل واحد منهم يختار من هذه الثقافة ما يحلو له ويريحه، ومادام فكره وأدبه لا ينبع من معاناة حقيقية لواقعه، ولكنه مستمد من حلول جاهزة لواقع آخر، فهو يستطيع أن يفرض علينا رؤية أي مذهب أدبي يريده، ويمكنه أن يدعي بأنه وجودي أو عبثي كما يحلو له، كما يمكنه أن يكون خليطًا من هذا كله إذا أراد، وعلى مجتمعنا أن يستجيب لهذه الحلول المثالية والجاهزة والمختلطة وإلا حكم عليه بالغباء والتخلف»(٣٧)

ومع أن مقدمة كتاب «الروائي والأرض» تنتهي هي الأخرى بفقرة كاملة عن مشكلة العلاقة مع الثقافة الأجنبية، وتأثيرها على رؤية الأديب لواقعه(٣٨)، فإن الصياغة الأخيرة الأكثر نضجًا ووضوحًا جاءت في مقالة «حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث»، وهي المقالة التي تقدم مسحًا سريعًا ودقيقًا لتاريخ الأدب العربي الحديث، وتلخص خبرة عبد المحسن العميقة بهذا الأدب: تاريخه، وأنواعه الأدبية، ونقده، وثقافته. في هذه المقالة يتبلور وعي عبد المحسن بدر أكثر بالتاريخ الاجتماعي لمصر الحديثة، ويربط بوضوح بين موقف المثقفين من الثقافة الغربية، وموقف الطبقة الوسطى التي ينتمون إليها إزاء الاحتلال الأوروبي: «والحقيقة أن البرجوازية العربية تختلف بحكم ظروفها اختلافًا كبيرًا عن البرجوازية الأوروبية.. لقد كانت خاضعة لأرستقراطية أجنبية هي الأرستقراطية التركية، ثم جمعت إلى هذا الخضوع خضوعًا آخر للبرجوازية الأوروبية مما أدى إلى ضعفها وانقسامها وتمزق حركتها، وعدم قدرتها على فرض ثورتها على الواقع وتغيير قيمه بما يتلاءم مع مصالحها.. أما موقفها الثقافي فقد أدى سقوط الحواجز بين مثقفيها وبين الثقافة الأوروبية إلى الإقبال والاندفاع نحو هذه الثقافة اندفاعًا كان أقرب إلى اتخاذها مثلا أعلى.. بحيث يمكن أن نقول إن مثقفي هذه الفترة استبدلوا تبعيتهم للثقافة الغربية بتبعيتهم للتراث..»(٣٩)

من المؤكد أن عبد المحسن بدر لم يكف عن متابعة ما يجري على ساحة الثقافة الأوروبية، على الأقل في مجال

اهتمامه، أي الدراسات النقدية والأعمال الأدبية، لكنه كان قد توصل إلى قناعة حاسمة بأن أسئلة الواقع المباشرة ومشكلاته البسيطة أهم بكثير من متابعة ما يجري على الساحة النقدية في الغرب من تيارات، ربما لا علاقة لها بأسئلة واقعنا، أو ربما أعاقتنا - كما أعاقت مثقفينا السابقين - عن إدراك كنه هذه الأسئلة، كما توصل إلى قناعة أخرى بأن قراءة أعمالنا الأدبية، بما نملكه فقط من فهم للواقع الذي صدرت عنه هذه الأعمال، وبما نملكه من حساسية ذاتية إزاءها، وربما بما نملكه من أدوات نقدية بسيطة، أفضل بكثير من متابعة النظريات النقدية الغربية التي تتوافد علينا بصورة لا تنتهي، و قد تفيد أو لا تفيد في قراءتنا لهذه الأعمال، بينما تستغرقنا وتستهلكنا بغموضها، بما قد يفضي في النهاية إلى إفراغ النقد الأدبي من معناه ووظيفته الأساسية من وجهة نظر ناقد اجتماعي كعبد المحسن بدر.

ورغم أن كلمة «الواقع» Reality، و«الواقعية» Realism، قد أصبحت - شأن معظم المصطلحات النقدية الأساسية - كلمة غامضة قابلة للتلوُّن بألوان كثيرة، كما سيلاحظ أدباء ما بعد الواقعية ونقادها(٤٠)، فإنها ظلت عند عبد المحسن بريئة من التداعيات والخلافات الفلسفية، كما ظلت بعيدة عن شعارات الواقعية في الخمسينيات، واقعية المناسبات، وربما معادية في جوهرها لهذه الشعارات.

ومع أن الكلمة ارتبطت عنده من غير شك بصعود التوجه الاشتراكي والقومي العربي في الخمسينيات، كما ارتبطت بدعوات الالتزام المختلفة، وخاصة الماركسية منها: فإن المعنى الغالب لكلمة الواقع في كتاباته، ظل مرتبطًا بفكرته الأساسية عن طبيعة العلاقة المرتبكة، القائمة على إحساس قاهر بالدونية، بين مثقفينا في العصر الحديث والثقافة الغربية المتفوقة. التداعي الأساسي لكلمة الواقع عند عبد المحسن، ألا يدخل الأديب على أسئلة واقعه البسيط بإجابات جاهزة مركبة مهما يكن مصدرها، وسيزداد الأمر سوءًا إذا كان مصدر هذه الإجابات واقعًا آخر وثقافة أخرى، وسيصبح الأمر في غاية التعقيد إذا كان مصدر هذه الإجابات هو الثقافة الغربية القاهرة التي فرضت نفسها؛ بحيث لم يكن لدى المثقف العربي أية فرصة لتأملها أو نقدها، وستكون مساحة الوهم والمخادعة في هذه الحالة الأخيرة أوسع وأعمق، لأن المثقف يستخدم إجابات قدمتها ثقافة قوية قاهرة لا سبيل إلى إنكارها أو مقاومتها أو حتى مناقشتها.

وتثبت حركة النقد الأدبي العربي حتى الآن جدية الموقف الذي اتخذه عبد المحسن، فالمسافة بين أدبنا ونقدنا من ناحية وبين المتلقين من ناحية أخرى تزداد اتساعًا، بحيث فقد الأدب والنقد معظم وظائفه في مجتمع كمجتمعنا. لقد اتخذ عبد المحسن بدر موقفًا حديًا ومتطرفًا تمامًا إزاء هذه القضية، لأنه عدها قضية جوهرية من قضايا حياته ووطنه التي اتخذ فيها جميعًا نفس الموقف، وشأن المواقف الحدية أنها يمكن أن تجلب لصاحبها الخسارة كما يمكن أن تجلب له الاحترام.

الهوامش

(١) تتعجب الباحثة السويدية مارينا ستاج في عرضها النقدي لكتاب «تطور الرواية»، فتقول: » إنه - أي عبد المحسن - شديد الثقة بمعرفته الخاصة وسلطانه، لدرجة أنه يفتتح الكتاب بفصل تمهيدي من ٣٧ صفحة، يلخص فيه كل العوامل والأحداث والتناقضات الفاعلة في تطور الفكر، منذ الحملة الفرنسية في ١٧٩٨ حتى الحرب العالمية الثانية، وهو يفعل ذلك دون إشارة مرجعية إلى عمل علمي واحد» راجع:
Marina Stagh. A Critical Review of a Classical Work on the Literary History of Egypt
بحث غير منشور في معهد اللغات الشرقية، استكهولم، هولندا ، دون تاريخ.

(٢) سيد البحراوي: البحث عن المنهج في النقد العربي الحديث، دار شرقيات، القاهرة ١٩٩٣، ص ص ١١١-١١٦.

(٣) هذا تلخيص لفكرة أساسية يتردد صداها في كل كتابات عبد المحسن طه بدر، ويمكن للقارئ أن يجد أوضح صياغة لها في المهاد التاريخي المطول لكتاب تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، دار المعارف، القاهرة ١٩٨٣ ط٤، وكذلك في مقالة «حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث»، المنشورة ضمن كتاب «حركات التجديد في الأدب العربي»، دار الثقافة العربية، القاهرة ١٩٧٨.

(٤) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر (١٨٧٠-١٩٣٨)، مصدر سابق، ص١٥.

(٤) قبل أن تقترن كلمة «التطور» Evolutoin بتشارلز داروين (١٨٠٩-١٨٨٢) ونظريته عن أصل الأنواع وتطورها عبر الانتخاب الطبيعي، وقبل أن تجد هذه النظرية صداها في التأريخ للأدب على يد كل من فرديناد برونتيير و هيبوليت تين (١٨٢٨-١٨٩٣)، كانت مقولة التطور ذاتها لها سحرها الخاص وقدرتها التنظيمية لدي المؤرخين والفلاسفة ربما منذ أرسطو، فالانتقال من «طور» إلى «طور» في كل دراسة تاريخية يبدو أمرًا بديهيًا. لم يكن هناك خلاف على فكرة التطور، كان الخلاف دائمًا ولا يزال، حول الأساس الذي يتحكم في التطور. وجاء أبرز تفسير لمنطق التطور وحركته على يد الفيلسوف الألماني هيبجل (١٧٧٠-١٨٣١) الذي قدم بفكرته عن الجدل وصراع الأضداد أرضية قامت عليها وحولها كتابات كثيرة، لكن أهمها على الإطلاق كتابات الماركسيين، الذين بنوا على فكرة الجدل الهيجلي (الدياليكتيك) بعد أن حولوه من نهج مثالي إلى نهج علمي. وإذا كانت كلمة «التطور» تكاد تختفي من كتب تاريخ الأدب في الغرب منذ عشرينيات القرن العشرين، كما يقول رينيه ويليك، فإن الكلمة ربما بدأت تظهر في كتب تاريخ الأدب العربية منذ ذلك التاريخ أو حوله، في كتابات طه حسين وزملائه وتلاميذه، وقد أخذ معناها منذ أواخر الأربعينيات يعكس الفهم الماركسي للتطور وحركته، إلى أن بدأت الكلمة تختفي من النقد العربي أيضًا في أواخر السبعينيات. وقد استخدم عبد المحسن بدر

الكلمة بهذا المعنى الماركسي بدءاً من كتاب تطور الرواية.
وللتعرف السريع على تاريخ هذا المصطلح ودوره في التأريخ الأدبي الغربي، راجع مقالة رينيه ويليك «مفهوم التطور في تاريخ الأدب» ضمن كتابه:

Rene Wellek. Concepts of Criticism, Edited by Stephan G. Nichols, jr. Yale University Press, 1963. Pp: 37-53.

(٥) رغم التماثل الكامل بين عنوان كتاب شوقي ضيف ورسالة عبد المحسن: فإن الإشارة إليه لا ترد إلا مرة واحدة وفي سياق عارض، ص ٢٧٦ حين يقول: «وقد استخدم بعض شعرائنا القدامى هذه المؤثرات الصوتية في شعرهم، ووضح لنا الدكتور شوقي ضيف في كتابه عن تطور الشعر الأموي وتجديده كيف استغل شاعر مثل ذي الرمة مثل هذه المؤثرات الصوتية ببراعة. راجع عبد المحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩١، ص٢٧٦.

(٦) المصدر السابق، ص٨.

(٧) المصدر نفسه، ص ص٨-٩.

(٨) جابر عصفور: قراءة نقدية في «التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث»، مجلة العربي الكويتية، مايو ١٩٩٢، ص١٥٤.

(٩) راجع الدراسة النقدية بقلم عبد المحسن بدر في ختام مجموعة فاروق منيب: *الديك الأحمر*، دار القومية العربية، د-ت (ولكن المؤشرات داخل المجموعة *والدراسة الملحقة بها*، تشير إلى أن الكتاب نشر حوالي عام ١٩٦٠)، ص ٢٠٥.

(١٠) عبد المحسن طه بدر: تطور الرواية العربية الحديثة في مصر، مصدر سابق، ص١٦.

(١١) عبد المحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، مصدر سابق، ص١١١.

(١٢) عبد المحسن طه بدر: دراسات في تطور الأدب العربي الحديث، دار المستقبل العربي، القاهرة ١٩٩٣، ص ٨٥.

(١٣) صدر الكتاب في طبعته الأولى عن دار الثقافة العربية بالقاهرة عام ١٩٧٨، وعلى الغلاف إشارة إلى أنه الجزء الأول

(١٤) صدرت الطبعات التالية للكتاب عن دار المعارف، وجاءت خالية من الإشارة إلى كونه الجزء الأول، راجع الطبعة الثالثة من الكتاب، دار المعارف، القاهرة١٩٨٤.

(١٥) تطور الرواية العربية الحديثة، مصدر سابق، ص١٩٨.

(١٦) المصدر نفسه، ص١٩٩.

(١٧) المصدر نفسه، ص١٣٥.

(١٨) المصدر نفسه، ص٢٠١.

(١٩) عبد المحسن بدر: حركات التجديد والتطور في الأدب العربي الحديث، مصدر سابق، ص٧٣.

(٢٠) جابر عصفور: قراءة نقدية في كتاب التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، مرجع سابق، ص١٥٥. وقد تكون هذه الرواسب من برجسون قد وصلت إلى تكوين عبد المحسن بدر عبر وسيط آخر طالما أبدى إعجابه به، هو مؤرخ الفن المجري أرنولد هاوزر صاحب الكتاب الشهير «التاريخ الاجتماعي للفن» الذي ترجمه فؤاد زكريا إلى العربية تحت عنوان «الفن والمجتمع عبر التاريخ»؛ فقد كان هذا الكتاب يقع على رأس قائمة الكتب التي يكلف عبد المحسن تلامذته بقراءتها. ومن المعروف أن هاوزر (١٨٩٢-١٩٧٨) قد تتلمذ في باريس تلمذة مباشرة على الفيلسوف الفرنسي هنري برجسون (١٨٥٩-١٩٤١) وتأثر به تأثرًا عميقًا وخاصة في كتابه هذا.

(٢١) راجع:

M. A. Abrams . The mirror and the Lamp: Romantic theory And The Critical Tradition, Oxford University Press. New York, 1953, p: vii

عبد المحسن طه بدر: حول الأديب والواقع، دار المعارف، القاهرة ١٩٨١ (ط٢)، ص ص١٨-١٩.

(٢٢) المصدر نفسه ص٦٩.

(٢٣) المصدر نفسه ص٥٩.

(٢٤) تطور الرواية، ص٥١.

(٢٥) المصدر نفسه، ص١٤٤.

(٢٦) المصدر نفسه، ص١٩٨.

(٢٧) المصدر نفسه، ص١٩٩.وراجع كذلك الإشارات الأخرى المتكررة إلى «إحساس الأديب» في المصدر نفسه،صفحات:٢٠١-٢٠٥-٢١٥-٢٤٢-٢٥٠-٢٨٠-٣٢٣-٣٦٦-٤٠١.

(٢٨) هناك صيغ ماركسية متنوعة لطبيعة العلاقة بين الفن والمجتمع، لكنها جميعًا - حتى في أكثر صورها جدلية - تقوم على أساس منهجي واحد مؤداه: أن الحركة تبدأ من المجتمع لتنعكس بعد ذلك في الفن.

(٢٩) تقوم الصيغة الرومانتيكية هنا على أساس أن الشكل الفني المتماسك لا يمكن أن يكون شكلا ميكانيكيًا مفروضًا من الخارج عن طريق العقل. إنه شكل عضوي ينمو ويتخلق من داخله، والقوة الفاعلة فيه هي الخيال. راجع على وجه الخصوص الفصلين السابع والثامن من كتاب:

Abrams. The Mirror and the Lamp, pp: 156- 226.-

(٣٠) تطور الرواية، ص٢٨٠.

(٣١) أهم المراجع التي يتكرر الأخذ عنها في مقدمة الكتاب، كتابا مصطفى سويف: «العبقرية في الفن» و«الأسس النفسية للإبداع الفني»، ثم هناك بعض الكتب الأخرى المترجمة التي اهتمت بالعملية الإبداعية، مثل كتاب إيردل جنكنز: الفن والحياة، وكتاب كولنجوود: مبادئ الفن. حتى كتب تاريخ النقد الأدبي ومناهجه، مثل كتاب ريتشاردز: مبادئ النقد الأدبي، وكتاب ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي، اختار منها عبد المحسن الفصول التي تتحدث عن النقد النفسي أو المنهج النفسي في النقد. راجع عبد المحسن طه بدر: الروائي والأرض، دار المعارف، القاهرة١٩٨٣ (ط٢)

(٣٢) هذا أمر تعكسه المراجع المستخدمة هنا أيضًا : إذ لا ترد في كتبه الثلاثة الأخيرة، أية إشارة إلى مرجع حديث في دراسة السرد، بينما وردت إشارتان - في مقدمة الروائي والأرض مثلاً - إلى مرجعين من مراجع تطور الرواية، هما كتاب بيرسي لوبوك: صنعة الرواية، وكتاب أرنولد كتل: مدخل إلى الرواية الإنجليزية. راجع عبد المحسن طه بدر: المصدر السابق.

(٣٣) يعكس الفصل الأول، وعنوانه «جذور الرؤية»، هذه الصورة بوضوح، فهو بطبيعته يستخلص صورة مجردة لأهم العناصر التي تتألف منها رؤية الكاتب. وكلما تقدمنا مع الفصول التي تحلل الروايات المختلفة، قل الحديث عن السياق التاريخي لهذه الروايات. راجع: عبد المحسن طه بدر: الرؤية والأداة: نجيب محفوظ، مصدر سابق.

(٣٤) عبد المحسن طه بدر: التطور والتجديد في الشعر المصري الحديث، مصدر سابق، ص١١١.

(٣٥) تطور الرواية العربية، مرجع سابق، ص٥١.

(٣٦) المصدر نفسه، ص٤٠.

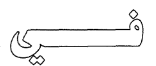
(٣٧) حول الأديب والواقع، مصدر سابق، ص١٣.

(٣٨) راجع الروائي والأرض، مصدر سابق، ص ص٤٥-٤٦.

(٣٩) راجع عبد المحسن طه بدر: دراسات في تطور الأدب العربي الحديث، مصدر سابق، ص٥٤.

(٤٠) يمكن الإشارة هنا - على سبيل المثال - إلى ما كتبه عن كلمة «الواقع» كاتب وناقد مثل إدوار الخراط. يقول: «أتصور انه ربما كان الأدب يدعي أحيانا أكثر مما له وربما كان يقوم بدور أكبر بكثير مما يدعي او ينسب اليه. هو طبعا ليس مرآة للواقع، او ما يسمى «الواقع»، أي مجموع الظواهر التي يصطلح أحيانا على تسميتها بالواقع. رغم انه يشتمل على ذلك كله، لعل الأدب في مراحل تطوره المختلفة قد فعل هذا، لكن أظن أن ما يرفع الأدب انه إذا كان قد فعل ذلك فقد تجاوزه أيضا في الوقت نفسه. الواقع في ظني كلمة أعمق وأوسع وأوثق: إذ يشتمل على ما لا يمكن حده من الظاهر والخفي، من الحلم والصحو، من المرئي واللامرئي، من المدرك والذي لا يكاد يدرك، من المسمى والذي لا يمكن أن يسمى، هذه كلها أيضا، عناصر الواقع أو عناصر من واقع ما. وان كان قد أجرى المصطلح وفقا للتطور التاريخي للأدب والرواية، وخاصة في منتصف القرن العشرين، بأن ينسب إلى الواقع نوعا معينا يتناول المشاكل الاجتماعية والاقتصادية ومشاكل المحرومين من الناس، قضاياهم وظروفهم وما هو حقير أو دنس أو أرضى أو ما هو صراع نحو التغيير.
وهو كله مشروع وجدير باهتمام العمل الفني، بداهة، ولكنه لا يستغرق الفن ولا يقتصر الفن عليه، فقد أصبحت للواقعية صفات كثيرة، وخرجت من نطاق الواقعية النقدية والاشتراكية، إلى الواقعية السحرية، أو واقعية الفانتازيا، وتجاوزت المفهوم الذي كان سائدا عندئذ.
راجع شهادة إدوار الخراط، بعنوان «كل منا ملتزم»، والمنشورة ضمن محور عن «الالتزام في الأدب»، مجلة «نزوى» العمانية، العدد ٢٥.

الصراع بين الاتباع والابتداء



الشعرية العربية

عبدالله حمادي*

لقد سلك الشعر العربي منذ أولياته الى يومنا هذا تقريبا دروبا وعرة المسالك، ومحفوفة بالمخاطر وغياب الطمأنينة والاستقرار، شأنه في ذلك شأن البيئة التي أنجبته، والتي أقل ما يقال في حقها إنها محط الحل والترحال وموعد التناحر والصدام القبلي المتأجج النعرات والعداوة.

من هذا المنطلق وجدنا الشعر العربي لم يعرف في مغامرته الشاسعة المساحة والطويلة العمر والمدى، ما عرفته بقية أشعار الأمم الاخرى، والتي وإن تضايق في وجهها المطاف أحيانا فإنها حظيت في أغلب مراحل تدرجها بحرية الاندفاع وحركية الابتداء ورحابة المد والجزر، ونكهة المراجعة لا غيبوية الاتباع والمحافظة.

* ناقد وأكاديمي من الجزائر.

لقد جاء الشعر العربي الى هذا العالم من مخاض القبيلة، ونشأ وترعرع وتربى بين أحضانها، ومن مضاربها استنشق أول نكهة للحياة، ومن طنبها وعمدها وأوتادها وأثافيها استشرف ديمومة النظام وسذاجة الانسجام، فحظي الشعر بين تلك المضارب الموحشة في معظم حالاتها بما يحظى به أحد افرادها البررة والمنسجم قلبا وقالبا مع كيانها المرصوف برباط الدم والاعراف، فما كان منه سوى أن ذاب داخل هذا الحرم القبلي المقدس يكر إذا كرت:

قوم إذا سمعوا الصراخ رأيتهم

ما بين ملجم مهره أو سافع

ويفر إذا فرت، يواسي من تواسيه ويناصر المظلوم والظالم:

حديث على بطون ضبة كلها

إن ظالما فيها وإن مظلوما

ويساجل العداوة من تساجله:

أسجالك العداوة ما بقينا

وإن متنا نورثها البنينا

ويفخر بمن أنجبه لا بما أنجب: ومن هنا تتجلى أولى نقاط التدمير للذات الفرد حيث تصبح ملغاة داخل الحرم الكلي أو داخل الأخرى وهذا ما حدا بزهير بن أبي سلمى أن يقول:

وما كان من خير أتوه فإنما

توارثه آباء آبائهم قبل

وهل ينبت الخطي إلا وشيجة

وتغرس إلا في منابتها النخل؟

أو كما يفصح الآخر على الرغم من اختياره لمسلك مناهض لقيم القبيلة المتمثلة في الصعلكة: إلا أنه ما ينفك ينضح بما في وعائه من الولاء اللاشعوري للقبيلة أو لأحد أفرادها قائلا:

وإني لمهد من ثنائي فقاصد

به لابن عم الصدق شمس بن مالك

أهز به في ندوة الحي عطفه

كما هز عطفي بالهجان الأوارك(٢)

لقد ملكت طقوس القبيلة على الشاعر كيانه ومصيره، وذلك بفرض عاداتها وشعائرها، على الأنسام التي تغذي أحاسيسه وقد يجد كل متتبع لمسيرة الشعر هذه القيم مرصوفة فيما أجمعوا على تسميته بالعرف القبلي، والذي أصبح يعرف فيما بعد «بعمود الشعر» المقدس والويل كل الويل لمن تخامره نفسه من انتهاك هذه المحصنات فمصيره الانسلاخ من جسم القبيلة ويفرد افراد البعير المعبد، لذا تجدنا ونحن نستقصي متون ديوان العرب الذي هو «خزانة حكمتها ومستنبط آدابها ومستودع علومها»(٣) نجد فيه أقدم الأصوات تصرح بمثل هذا الولاء اللامشروط تجاه القبيلة:

وما أنا إلا من غزية إن غوت غويت

وان ترشد غزية أرشد

أو أن يشمل الولاء حد الطرفين روحا وجسدا بالسير في ركب العصبية والتخييل بما يرضي الجماعة وقول أوس بن حجر أحد أقطاب الشعر يعتبر خير دليل على ما نقول:

أقول بما صبت علي غمامتي ودهري

وفي حبل العشيرة أحطب

فغمامة الشاعر هنا لا توهمنا بالحرية في استلهام الخواطر واستجلائها؛ بل هي غمامة من حصيلة نقع سنابك فرسان الحي والانتماء؛ أو هي من نيران الضيفان الموقدة، إنها غاصة من القبيلة وإلى القبيلة وما دهر الشاعر فيه سوى حصيلة النتاج التفاعلي بين الفرد والكل وبين واجبه في القبيلة أثناء مثولها أمام الأمر الواقع.

قد لا يخفي علينا ما للظروف الحياتية البدوية من مؤثرات ساهمت في توصيل رباط التوادد والتلاحم على حساب النزوع الى التفرد والانشغال بهموم الذات والتي من خصائصها عادة البث المفعم بالتباريح الصادقة، وبإشكالية الحياة كما يتلقاها محك المعاناة، أما في حالة انعدام الرؤية الذاتية في الرؤية الكلية فان مدار فلك التلقي والارسال يصبح رهينة لاستقطاب الحدث من زاوية تنعدم فيها غالبا رغبة الاحساس بتجاوز حد المغامرة إلى الداخل قصد النفاذ الى بؤرة النور وهتك حجب الظلمة والظل.

لكن هذا الادراك الجمعي للتخييل لم يقف حاجزا صلبا أمام نفاذة صيرورة «الشعرية»(٤) ولم ينف عنها رغم الستائر القبلية الاكتحال بوهج الرؤيا الصميمية والوثوب الى مزمور الشعر الصافي وإذا ما عثرنا على مثل الادراك الذي يعتبر نشازا فلا يمكننا أن نجعل منه وعدا لأمر معقول، بل هو رذاذ من بقايا حلم في اللاشعور الفطري لا يجد حرجا من التعبير عن ذاتيته حين يجد الفرصة سانحة للمثول في ساحة الواقع: من هنا كان في امكاننا أن نلمس ذبذبات ماهية الشعر الحقيقي حين يغيب شاعر كطرفة بن العبد في رحلة السكر الغيبية قاتلا على سبيل المثال:

رأيت القوافي ينلجن موالجا

تضايق عنها أن تولجها الإبر(٥)

فإنك لو تدبرت هذا التصريح الخطير لاستجليت منه أن مهمة الشعر الملقاة على عاتق هؤلاء أكبر من أن تستقصى، إنها دعوة صريحة للولوج إلى الأعماق والحفر على الصخر بازميل من وهج قصد النفاذ إلى بؤرة النور الحقيقية.

ومن الغريب أن تتجلى باستمرار ظاهرة البحث عن الشعر، الشعر عند شاعر كطرفة بن العبد أحد الرموز الشابة والواعدة والتي كان في مقدورها، لو لم تسيج بطقوس القبيلة، لجادت من الابداع بما يفوق المتبقي من محصول حصاده. فالمتتبع لشعره يحس بحشرجة تنغص على الشاعر الرغبة في الانطلاق لكنه يطفئها بوعود تتمثل في شق طرقات بعيدة على الأقنوم القبلي، من هناك

تجده يرضى بالمراوحة فتارة يجعلك تشعر بانسجامه مع واقعه المحتوم وأحيانا تجده كمن يعتذر أمام قضاء لا مراد له؛ ومرة أخرى تحس بطاقته تتفجر فيعبر عن مخزونه تجاه القبيلة وتجاه نفسه قائلا:

ولست بحلال التلاع مخافة

ولكن متى يسترفد القوم أرفد

فتجد النكوص والولاء، لأن إيمانه بفاعلية القول الشعري قوي وها هو يعبر عن ذلك في إحدى التفاتاته الرائعة في مجال البديع:

بحسام سيفك أو لسانك

والكلم الأصيل كأرغب الكلم

فكأنه في عجز البيت ظن أن معترضا يقول له: كيف يكون مجرى اللسان والسيف واحدا؟ لذا تراه التفت ليقول: «والكلم الأصيل كأرغب الكلم»(٦) وتجده يؤكد على صميمية الشعرية مرة أخرى بقوله:

وإن أحسن بيت أنت قائله

بيت يقال إذ أنشدته صدقا

لكن كما سبق وأن ذكرت كل ذلك من تحصيل حطام الرغبة وشرعة الأضغاث المدفونة تحت رماد الارادة المدمرة على صخرة أشعة القبيلة المتشابكة التضاد والتفاعل، ومثل هذا الادراك السالف الذكر فإننا لا نعثر عليه سوى عند أولئك المسكونين بحمل همين: هم الولاء، وهم الانعتاق محنة الانصياع ورغبة التمرد، وما صراخ الأعشى حليف العقار ببعيد عن رغبة طرفة فلا مجال للغرابة هنا فكلاهما يعب من معين واحد مشحون بقبضة الثنائية المحتومة. إنه يدرك ما هو الشعر حين يطرب كما يقال:

والشعر يستنزل الكريم

كما استنزل رعد السحابة السبلا

فبالرغم من الدعوة الظاهرة لماهية الشعر التي بإمكانها تفجير الماء ولو من الحجارة، فإنها دعوة كذلك لابراز مدى مفعول هذه الشعلة السحرية التي لا تعجز عن هز الفروع من الأصول وزعزعة ما لا يقوى الدهر على استئصاله واستنطاقه.

وقريب من هذا الوهج الغريب قول حسان وهو يوازي بين مفعول صارمين: إلا انه يغلب الشعر على السيف حين يستخلص قائلا:

لساني وسيفي صارمان كلاهما

ويبلغ ما لا يبلغ السيف مذودي(٧)

إنها دعوة كما ترى تريد مخاطبة الناس كما لو كانوا ورقا لا شوك فيهم، وتحث على مقاطعتهم إذا استحالوا الى شوك لا ورق فيه لذا تشعر بوهج التمرد عاليا وصريحا في موقف الشاعر سويد بن حذاق الذي لا يخدع ببهرجة من يرى في الملوك شموسا ودونهم الكواكب: إنه بموقفه الشجاع الشاعري كأنه يجعل حدا لدمار النفس- الشعر- أمام نسج الطقوس العنكبوتية المبهجرة لهالة من النفاية، في حقيقة الأمر، دون مرتبة مملكة الشعراء التي يسودها العدل والمحبة، فها هو يرد الاغراء مخاطبا جلادا لا يعرف قيمة الكلمة- المعاناة- عمرو بن هند قائلا:

أبى القلب أن يأتي السدير وأهله

وإن قيل عيش في السدير غزير

بها البق والحمى وأسد خفية

وعمرو بن هند يعتدي ويجور

وتلك خلاصة المطب ونتيجة الوقوع في لعبة الطقوس، إنه حلم الأحرار من شعراء الكلمة والإحساس، لكن شبح التيه والخروج بغير رجعة في صحراء منعدمة الظل بات يهدد مثل هذا النزوع إلى الانعتاق والرفض، أو بالغربة الداخلية، فراحت من هناك تقلم أظافر الغضب، وتقص الأجنحة، ويروض التمرد وتحسر نظرة الشوق الى المغامرة، فكان من نتاج هذا الأمر الواقع تفجر رغبة السفر داخل ضباب الحلم فتحولت نظرة الشعراء شطر مضارب الحي تستنطق مواطن الذكرى وكأني بهم ينشرون آخر ما في توهجهم من تعاويذ طقوسي على ما كان بالإمكان أن يعلو صرحا أو معبدا يراق على جنباته الحب والحرية؛ وما وقوف الشعراء على أطلال الحي الدارسة؛ إلا من شجون الكلام المبحوح والموثوق بحبال النعرة القبلية، وقد يكون مثل هذا الوقوف الاجباري داخليا والاختياري خارجيا من قبل الشاعر عملة ذات وجهين أحد وجوهها التعبير عن الولاء اللامشروط لشعائر القبيلة مجسما في التعلق بمن سكن الديار لا بما تبقى في عرصاتها أو هو الانعتاق، ولو الضمني، للشعرية حتى تخلق من الذكرى فيضا لوهج مكبوت يتحسس السامع في تباريحه ما يعبر عن الذات الفرد أو الذات الكل، لأنه كما يقول أحد الشعراء:

ولم أفهم معانيهـــا ولكن

شـجت كبدي فلم أجهـل شجاها

وفي هذه الحال قد يفوز المنهزم بغنيمة الاياب أو ينجو برأس طمرة ولجام على حد قول حسان بن ثابت حين يحتدم الصراع بين الولاء المشروط واللامشروط، وقد لا نجانب الصواب إذا استنتجنا أن تمسك بعض الشعراء أو جلهم بالمطلع الطللي ما هو إلا تعبير عن الولاء اللامشروط لقيم القبيلة وما خلو قصائد الصعاليك من هذه التعويذة أو الترنيمة الجنائزية إلا فيه ما فيه من الرفض الصارخ لكل قيم القبيلة وتصبح في هذه الحال المقدمة الطللية جزءا لا يتجزأ من العرف الشعري الذي سيعرف بعمود الشعر كما يحدده النقد فيما بعد، فالولاء إذا يشمل كل شيء حتى استنشاق الأحاسيس من الديار المقفرات، وهذا ما

الكتابة في الشعر كحاطب الليل تستهويه غابته المظلمة فلا يعود منها إلا بهاجس الفزع

جعل الشعر العربي يتفرد بهذه الظاهرة ويظل مسكونا بها موكولا بتقليدها وكأن التطبع فيها غلب الطبع وأصبح القارئ يجد فيها لوطة بالقلب وتعلقا بالنفس لهذا نجد ناقدا كابن قتيبة أو كالحاتمي تلفت انتباهه ظاهرة الأطلال ولا يجد لها مخرجا سوى التعليق عليها بقوله: «.. بالمنظوم سبقت العرب الى وصف الطلول والآثار والبكاء على معالم الديار وتأبين ما تعفى من مراسمها بالرياح والأمطار، ووصف ما محته الأيام من محاسن صورها وطوته بالبلى من أردية مغانيها وأحالته من أعيان معانيها وما أخلقته العهاد من جديد معاهدها وأبقته الأنواء من أواريها وأوتادها، ولعبت به الحوادث من ملاعبها وأبدعه من وصف بال من آياتها بالبهجة والنظرة والتضوع بنسيم الأحبة وإستضحاك رسومها بعد خلوها من ساكنها»(٨) فهذا ما تبقى كحد أقصى من الروح الشعرية المتمردة التي رضيت عموما بسيطرة الطرف المضاد.

قبالة هذا الزخم التفاعلي تهلهل خباء الشعر الواسع الأطراف وبقي عموده الأيد الذي أحيط بقداسة العباد بل زاد حد تقديسه الى درجة وقوفه كحد فاصل بين الاتباع والولاء، أو التمرد والانزواء وتحول إلى عقبة كؤود في وجه محاولات العودة الى تلك التوترات المهزومة، أو محاولة أي صيغة جديدة للوثوب بالشعر نحو الأعلى او الأسفل ومنذ تحول هذه المحاولات الى شكل حركة تطمح إلى التجديد وتبرز في شكل هزة جمالية محتشمة تهدد ركن الاتباع الركين كشفت الحرب عن وجهها الحقيقي وأميط اللثام العدائي تجاه الجديد حتى ولو كان جيدا فحوصرت أقلية المتمردين على عمود الشعر وأصبح يشار اليهم بشارات لا تمت لحقيقة الفن بصلة، لكن دواعي الحرب كما تقتضي أو تحتم تبيح استخدام كل الأسلحة من كلا الطرفين ومن هناك اتضح ميدان المعركة، واشتعلت النار القبيلة من جديد، وما دام الحق كما يراه السلفيون الى جانبهم فإنهم أصبحوا لا يرون فصلا للمعركة إلا بإبادة الطرف المتمرد واستئصاله من جذوره وبهذا حملت معركة القديم والجديد في شعرنا العربي منذ أوليتها إلى يومنا هذا هاجس حب التدمير للطرف المضاد أو المتمرد عن القيم العرفية ولم تقبل أبدا محاولة لايجاد صيغة للتفاوض والتقارب أو وسيلة للتعايش والتزامن في جو سلمي مفعم بتبادل التجارب والمعاناة.

فإذا كان هذا ما يمكن أن تنعت به مسيرة الشعر في جدليتها فإننا يمكن إضفاء قالبها على جميع أشكال التعبير الأخرى أو على جميع معترك الحياة العربية بمختلف أنماطها السياسية والاجتماعية والثقافية. ولما كانت ولا تزال الغلبة من نصيب الاتباعية السلفية فان جميع محاولات التجديد في مختلف الميادين على طول وعرض المساحة العربية ظلت، وما تزال، ترى كحركات تمردية أو صعلكة هامشية مآلها التدمير أو الذوبان أو الخنوع أو الغربة وراء قضبان القيود والسدود.

ولا يسعنا هنا إلا أن نبرز إلى أي مدى بلغت مثل هذه اللعبة الخطيرة ومدى فاعلية سيطرتها بقوة الحديد والعناد حتى مكنت لنفسها من القلوب وراحت تهيل اسقاطاتها العرفية على كل ما تحيط به حتى مكنت لنفسها من توسيع القاعدة واحتواء جل المبدعين في فلكها إلى ان بلغ بها الحد أن تجعل من أكثريتهم بيادق وكلت لهم مهمة الدفاع عن قداسة عرفية مشروعة بحكم الولاء اللامشروط فتحول الشعر إلى بضاعة مزجاة مما جعل أحد الشعراء يرد على أحد عملاء النقد حين سأله قائلا:

«لماذا لا تطيل الشعر؟ فرد عليه لست أبيعه مذارعة»(٩)

لولا من شغلني من هذه الكلاب وما كان بينهم من تكادم، لشبيت تشبيباً تحن العجوز منه إلى شبابها

(جرير)

فنسي هؤلاء أو تناسوا أن الشعر على قدر البقاع وأن المكثار فيه كحاطب الليل تستهويه غابته المظلمة، فلا يعود منها سوى بهاجس الفزع.

لكن جهود المبدعين الحقيقيين لم تجد نفسها داخل هذه الغابة الموكل الى حطابها أن يحطب في حبل العشيرة أو الملك حتى ولو كان جائرا، وتحت وطأة هذه النظرة السلفوية راحت تبدد طاقات المد الابداعي الأصيل تارة في لجة الأمداح المجانية ومرة في متاهات المعارك الهاشمية التي هي من صنيع مخرجي مسرحية القديم والجديد؛ وما تأوه شاعر كجرير على ما فات منه من شعر صاف الا شهادة ضمنية على ما استشعره من ضغط فوقي رمى به في أتون معارك جوفاء أبعدته عن جادة الشعر الخالص فهو يقول متأسفا: «لولا ما شغلني من هذه الكلاب– يقصد كلاب الشعر الأخطل والفرزدق والبعيث وما كان بينهم من تكادم– لشببت تشبيبا تحن العجوز منه إلى شبابها»(١٠) ولعله بهذا التصريح يكشف لنا عن جزء صغير من دائرة اللعبة الخبيثة التي كانت سببا في إثارة فتنة شعرية تمثلت في النقائض وسخر لها عملاء الشعر ممن لا يربط بينهم لا دين ولا قيم ولا مبادئ سوى شهوة التهريج والقبول بدور الصنيع حتى ترضى عليه وارثة عرش القبيلة ويفرش لها طبق الولاء بورود من السباب والشتم مخلفا وراءه الرغبات الصادقة في أتون من الفتنة الهاشمية حتى يجد نفسه إما تابعا أو خانعا أو غائبا عن دائرة النور؛ فمن تصريح جرير المشوب بالحسرة والمرارة ندرك مدى إحساسه بالذنب وهو يتخلى عن مهمة نبيلة خلق من أجلها ويتحول إلى أحد بيادق المسرحية الجيدة الحبك.

وإذا نحن تتبعنا مسيرة النقد المواكبة لمثل هذا الشعر فإننا لا نألو جهدا من العثور عما يدعم اعتراف جرير الذي أجمع النقد في حقه على تفوقه على خصومه» وقالوا: «كان له في الشعر

ضروب لا يعرفها الفرزدق- لا تنفتح شاعريته لها- وماتت امرأة الفرزدق نوار فناح عليها بشعر جرير.

لولا الحياء لهاجني استعبار

ولزرت قبرك والحبيب يزار(١١)

وذلك لم لشعر جرير من لوطة بالقلب اعترف له بها خصومه حسب رواية الاصمعي التي تقول «إن الفرزدق والأخطل اجتمعا فقال الأخطل للفرزدق: أنا والله وأنت؛ أشعر من جرير؛ غير انه رزق من سيرورة شعره ما لم نرزقه؛ لقد قلت بيتا لا أحسب أحدا قال أهجى منه وهو:

قوم إذا استنبح الأضياف كلبهم

قالوا لأمهم بولي على النار

فحسب رأي النقاد فإنه جمع فيه أفانين الهجاء ما لم تجتمع في غيره؛ من نسبه الى البخل بإطفاء النار لئلا يهتدي بها الأضياف ثم بالبخل بإيقادها للسارين؛ لئلا يهتدوا بها ثم بالظن بحطبها، ثم أخبر عن قلتها ونزرتها ووصفها بأن بولة تطفئها، ثم خص بول العجوز وهو أقل من بول الشابة ووصفهم بابتذال أمهاتهم في أثناء ذلك عنهم بالبخل بالماء. فلم يبق فن من فنون الهجاء السخيف إلا وقد اشتمل عليه هذا البيت... إلا أن الأخطل أدرك سرا آخر بحدسه الشاعري فيعترف به قائلا: وقال جرير

والتغلبي إذا تنحنح للقرى

حك استه وتمثل الأمثالا

فلم تبق سقاءة، ولا أمة إلا روته. قال الأصمعي: فحكما له بسيرورة الشعر(١٢).

فبهذا الحكم يضعنا الأصمعي أمام خاصية من خصوصيات الشعر على درجة عالية من الأهمية، ومن العجيب الغريب أنه وأمثاله ظلوا يقاومون مثل هذه السيرورة التي تتمثل في روح الفن الصميمية والتواقة للتعبير عما يعجن بالداخل لا عما يفرغ فيها وينتظر منها تمثله، وفي معرض حديث الأخطل ما يدل على مدى نفاذ شعر جرير في الأوساط المدمرة التي في حقيقة الشعر نجده خلق من أجلها لا من أجل عبدالملك بن مروان الذي كان يرى خراج خرسان مثلا لا يفي بمتطلبات مطبخه... أو أن ينصب نفسه حكما للشعر. فيقمع كما فعل في العديد من المرات مع جرير والفرزدق والأخطل وذي الرمة وغيرهم من «المتكادمين» أو كأن يأمر ابنه هشام بن عبدالملك بجلد الشاعر المجيد عبدالله بن عمر العبلي لأن مواقفه السياسية معارضة لأهواء بني أمية(١٣) أو ما ذنب شاعر مسن كأرطأة بن سهية المري وقد أتت عليه عشرون ومائة سنة حين سأله عبدالملك بن مروان قائلا:

«ما بقي من شعرك يا ابن سهية؟ فقال والله ما أشرب ولا أطرب ولا أغضب ولا يجيء الشعر إلا على مثل هذه الحال وان على ذلك للذي أقول:

رأيت المرء تأكله الليالي

كأكل الأرض ساقطة الحديد

وما تبغي المنية حين تأتي

على نفس ابن آدم من مزيد

وأعلم أنها ستكر حتى

توفي نذرها «بأبي الوليد»

وكان الشاعر أرطأة يكنى أبا الوليد فارتاع عبدالملك وكان أيضا يكنى بأبي الوليد واشتد عليه وتغير وجهه وظن أنه يعنيه(١٤) ولم يصله بشيء لأنه يريد أن يسلب منه حتى كنيته وهذا منتهى الأنانية والجبن عند هؤلاء الذين نصبوا أنفسهم أوصياء على عمود الشعر والتحكم في القيم ولقمة عيش الشعراء.

وكما هو طبيعي فان لكل حرم خدمه؛ ولكل جبار زبانيته وزبانية السلفوية تمثلت في رجالات نصبوا أنفسهم حراسا على ميراث الشعر استوحوا جيده مما يلقى هوى في نفوس أولياء نعمتهم فيصبح في رأي الأصمعي مثلا كل من الكميت الشاعر الشيعي وابن قيس الرقيات لا يحتج بشعرهما لأنهما غير فصيحين ويصبح ما يقوم به الطرماح شاعر وفارس الخوارج الذي كما يشير إليه أبوعمرو بن العلاء أن رآه بسواد الكوفة وهو يكتب ألفاظ النبيط ويتعلمها ليدخلها في شعره (....) وفي رواية أخرى سأله ما تصنع بهذه الألفاظ؟ فأجابه: أعربها وأدخلها في شعري»(١٥)

فاعتبر ذلك منافيا لعمود الشعر، ونسي أن التطعيم من سنة حياة اللغة. وما رد الطرماح والكميت على من سألهما متعجبا من صحبتيهما وأحدهما خارجي النزعة والآخر شيعي الهوى فردا عليه: جمع بيننا بغض بني أمية فاستراح الذي انبهر!

ولو أراد الدارس الانسياق وراء ابراز شهادات الولاء المشروط واللامشروط لما وسعه المجال: لكن كيف تخفي على الدارس سوء نية المترصد لكل ما هو جديد لا يدين بالولاء للدولة ولا للعرف القبلي؟ وقد كان ابن الأعرابي حليف الأصمعي خير من يمثل سلالة النقاد الملتزمين بعمود الشعر فلما أنشده رجل شعرا لأبي نواس أحسن فيه، سكت. فقال له الرجل: أما هذا من أحسن الشعر؟ قال: «بلى ولكن القديم أحب إلي(١٦) وهكذا بنزوة قبلية يرفض اضافات معتبرة لميراث الشعر غير مكترث بجهود أعصر من التجريب والمعاناة.

وقد استطاع هؤلاء النقاد من أعداء الجديد أن يمكنوا لانفسهم في أرضية النقد والشعر ويضمنوا لمستقبلهم حتمية الاستمرار والمحافظة متمثلة في انجاب خير خلف لخير سلف تجسم في كل من الصولي والآمدي وابن طباطبا والعسكري والحاتمي ومن على شاكلتهم، وقد ساعد عملاء النقد الملتزمين هؤلاء على تنكيس رايات التجديد والتمرد عدة عوامل كانت بمثابة الحافز الأساسي لتكريس الاتباع دون الابتداع وتأتي على رأس هذه العوامل أداة التعبير وان شئت رصاصات الشعراء المتمثلة في اللغة العربية

التي تمايزت بدورها على بقية لغات العالم لما لحقها هي الأخرى من العنف القبلي والرباط العصبوي اللامشروط تجاه قيم القبيلة، وقد تمكن بعض النقاد القدماء، أو من عرفوا بدقة استيعابهم للخصوصيات الدقيقة، لما لهذه اللغة من التداخل والمعاضلة والتلاحم القبلي الذي لا يسمح بالانعتاق ولا يقبل التمرد، وقد أدرك أحمد بن أبي طاهر مثل هذا التلبس الملفوف بمسوح الثراء المقتضب: فقال: «كلام العرب ملتبس بعضه ببعض وآخذ أواخره من أوائله، والمبتدع منه والمخترع قليل؛ إذا تصفحته وامتحنته والمحترس المتحفظ المطبوع بلاغة وشعرا من المتقدمين والمتأخرين لا يسلم أن يكون كلامه آخذا من كلام غيره وإن اجتهد في الاحتراس؛ وتخلل طريق الكلام وباعد في المعنى وأقرب في اللفظ، وأفلت من شباك التداخل، فكيف يكون ذلك مع المتكلف المتصنع والمعتمد القاصد.. وقد راينا الأعرابي أعرم لا يقرأ ولا يكتب ولا يروي ولا يحفظ، ولا يتمثل ولا يحذو، ولا يكاد يخرج كلامه عن كلام من قبله، ولا يسلك الى طريقة قد ذللت له.ومن ظن أن كلامه لا يلتبس بكلام غيره؛ فقد كذب ظنه وفضحه امتحانه».(١٧)

ربما لو تصفحت كل كتب اللغة؛ وكل آراء النقاد على أن تظفر برأي كهذا لعز الأمر؛ ولو كان من نصب نفسه وصيا على عمود الشعر يدرك مثل هذه الخصوصيات للغة العربية لما أثار قضية القديم والجديد ولا قضية التوليد أو السرقات الأدبية؟

ولوجدت النقد العربي قد سلك في تعبيره وتقويمه للابداع الشعري سبلا أخرى غير تلك السبل التي ضاعت هباء في متابعات مجانية لا طائل من ورائها، فمن منطلق مجال اللغة الضيق فتحت على المحدثين من الشعراء جبهة أخرى لتساهم في تباعد الجهود الابداعية وتفسح مجالات أخرى للتلاقي الحتمي والتصادم المنتظر. لأن في تشابك الكلام والمعاني مبعثا لاثارة الحزازات ويصبح حق السبق وأفضلية القديم على الجديد حقا مشروعا حتى ولو تفوق اللاحق على السابق لذا نجد حراس القديم يحملون ذوق العرب استنتاجات غريبة كاستخفاف الذوق العربي القبلي بمن ينتحل الشعر او الاستعارة منه أو سرقته وهذا نتيجة لما تحمله النظرة السلفوية لكل جديد من عداء تمثل في الحرص المتزايد على رد الفروع الى الاصول حتى ولو كان التابع افضل من السابق «ومما يدل على ابطال قول من قال إن الانتزاع للمعاني، والاستعارة للألفاظ شيء مباح أن أعشى بني قيس بن ثعلبة اتهمه النعمان بن المنذر بانتحال الشعر حتى حبسه في بيته وامتحنه.... وذلك لما اكتشف انه اعتمد في احدى قصائده التي مطلعها:

أأزمعت من آل ليلى ابتكارا

وشطت على ذي هوى أن تزارا

على خاله أبي الفضة المسيب بن علي الضبعي(١٨)

وقد اشار الأعشى بدوره في معرض قصيدته الى هذه الحادثة مذكرا ومستنكرا:

وقيدني الشعر في بيته

كما قيد الآسرات الحمارا

فكيف أنا وانتحال القوافي

بعيب المشيب كفى ذاك عارا

ومن وراء هذه الحادثة يرمي حراس القديم الى التحذير والانذار لكل من تراوده نفسه في سلب ما ليس له.

فقد شملت هذه النظرة النقدية القبلية المتشددة حتى منتحلي صناعة نقد الشعر. فقد عرفت ساحتهم بدورها تقسيما واضحا وهذا بالرغم من الولاء اللامشروط الذي أظهره أغلبية نقاد الشعر العربي لاسلافهم القدامى إلا أنهم لما استشعروا أن كل فضيلة تتمثل في السبق حتى في ابداء الآراء فانهم أحجموا على السير في ظلام الليل ووجدوا أن أسلافهم قد احيطوا بهالة من التبجيل والتقديس تدل عليها مثل هذه الحادثة العارضة لاحد المتسائلين عن الفرق بين الجناس والطباق فرد عليه أحد السلفويين «أن هذا يا بني هو التجنيس وقد زعم آخر انه طباق فقد ادعى خلافا على الخليل والأصمعي فقيل له: أفكانا يعرفان هذا؟ فقال: سبحان الله وعلى غيرهما في علم الشعر وتمييز خبيثه من طيبه؟(١٩)

من مؤخرة الكلام هذه تتجلى أسباب بوادر التمرد من قبل النقاد الذين كانوا من الممكن أن يحولوا زمام النقد الى تطلعات أخرى لكن تمردهم الملفوف بالحياء والاحتشام جعلهم يكتفون بالوحي دون الاشارة مرة، ومرات لا يجدون من الحرج في اماطة اللثام عما يفصح شخصية كالأصمعي ادعى دائما انه خبير بحرفة الشعر وعارف بتشعباته ومقوم لأولاده ومنصب نفسه وصيا وناصحا عما يمكن استحسانه او استهجانه حتى أثار بغروره هذا حفيظة الشعراء والنقاد وما قول الشاعر اليزيدي الموجه للاصمعي الا دليل على التلميح الساخط لما أشرنا اليه إذ ينعته بقوله:

وما أنت هل أنت إلا امرؤ

إذا صح أصلك من باهله

وللباهلي على خبزه

كتاب: «لآكله الآكلة» (٢٠)

فهذا الهجاء الملفوف بسخرية البخل هو دليل على ما يجنه الشعراء للنقاد المتزمتين أمثال الأصمعي.

أما الناقد أبوهلال العسكري صاحب «الصناعتين» و«الفروق في اللغة» فانه لا يتورع عن فضح أحكام الأصمعي وادانتها والتشكيك في قدراته اللغوية والنقدية فيأخذ عليه مثلا اختياره السقيم لقصيدة للمرقش الأكبر مطلعها:

هل بالديار ان تجيب صمم

لو أن حيا ناطقا كلم

فيعلق قائلا: «ولا أعرف على أي وجه صرف اختياره اليها؛ ما هي بمستقيمة الوزن ولا مؤنقة الروي ولا سلسة اللفظ ولا جيدة السبك ولا متلائمة النسيج»(٢١) فاختيار الأصمعي لهذه القصيدة لا يحتاج الى جهد لمعرفة السبب لأنه معروف وهو القدم. ولا يقف العسكري عند هذا الحد بالرغم من سيره في نهج المحافظة والولاء اللامشروط للقديم المبجل إلا أنه لا يسمح لأحد كالأصمعي او ابن الاعرابي او غيرهما في تنصيب نفسه قاضيا على مملكة الشعراء مستغلا تقربه من ذوي الجاه والحطب في حبلهم كذريعة للتصدي لمحاولات التجديد. فكما رد عليه اختياره السيئ لقصيدة المرقش يرد عليه شعر ذي الرمة المسكون برائحة الروث وبعر الآرام فينعت شعر ذي الرمة بأنه فج لا يستحق الذكر غليظ ووخيم»(٢٢) ولا يفلت من حملة العسكري الممنهجة حتى المفضل الضبي الذي حسبما يبدو من بعض اعترافاته أنه كان يعرف قدر نفسه ولم يجشمها ما جشمها الأصمعي وأبوعبيدة مثلا من ركوب حتى بحر القريض فقد سئل المفضل مرة: «لم لا تقول الشعر وأنت أعلم الناس به؟ قال: علمي به يمنعني من قوله» لكن العسكري لا يجعله يمر بسلام دون التشهير بنزواته المشغوفة باختيار الغريب من الشعر واستحسانه. وتبلغ درجة الحس النقدي ومعرفة أسرار اللغة مدارها عند العسكري حين يرد على كل النقاد القدامى الذين أجمعوا على وضع بيت الحطيئة المشهور موضعا يعد من هنات الشاعر وسقطاته غير المغفورة له لأنه حسب استنتاجاتهم رصف مترادفين متتاليين فعد أحدهما فضل في قوله:

ألا حبذا هند وأرض بها هند

وهند أتى من دونها النأي والبعد(٢٣)

وقد كان حكم القدامى على هذا البيت نابعا من مفهوم لغوي لأن الشيء يعطف على الشيء كما هي الحال في «النأي» و«البعد» إذا كان في أحدهما خلاف للآخر، فأما اذا أريد بالثاني ما اريد بالاول فهذا خطأ في العربية وقد تصور الأصمعي وأبوعبيدة، وعمرو بن العلاء وغيرهم ان النأي والبعد شيء واحد لكن العسكري يرد على الجميع موضحا «أن النأي يكون لما ذهب عنك الى حيث بلغ، وأدنى ذلك يقال له نأي.. والبعد تحقيق النزوح والذهاب الى الموضع السحيق والتقدير أتى من دونها النأي الذي يكون أول البعد والبعد الذي يكاد يبلغ الغاية، والذي قال ها هنا في العطف يدل على أن جميع ما جاء في القرآن وعن العرب من لفظين جاريين مجرى من ذكرنا من العقل واللب والمعرفة والعلم، والكسب والجرح والعمل والفعل، معطوفا أحدهما على الآخر فإنما جاز هذا فيهما لما بينهما من الفرق في المعنى ولولا ذلك لم يجز.. «وأبو هلال يصر على» أنه لا يجوز أن يكون اللفظان يدلان على معنى واحد لأن في ذلك تكثير اللغة مما لا فائدة فيه... كما ظن كثير من النحويين واللغويين، وإنما سمعوا العرب تتكلم بذلك على طباعها وما في نفوسها من معانيها المختلفة وعلى ما جرت به عاداتها وتعارفها ولم يعرف السامعون تلك العلل والفروق فظنوا ما ظنوه من ذلك وتأولوا على العرب ما لا يجوز في الحكم.....»(٢٤) وربما مثل هذا الحافز هو الذي دفع به إلى تأليف كتابه المشهور «الفروق في اللغة» ليضع حدا لمثل هذه الأخطاء التي جنت على مسيرة الابداع شكلا ومضمونا.

ولم يعد النقد مع العسكري ورفاقه مجرد انطباع تأثري دون إبراز للقيم الجمالية التي هي أساس مبعث الإثارة والتفضيل أو التهجين بل تحول الوعي بمسؤولية النقد عند الحاتمي مثلا إلى تجاوز المتعارف عليه بإضافته النقدية الموفقة التي تكمل حس العسكري النقدي وها هو يقف وقفة قصيرة مع مرثية أوس بن حجر ليبرز مواطن الاثارة فيها عند المتلقي. وقد تميزت هذه المرثية بأن كشفت معنى القصيدة منذ افتتاحها الذي يقول:

أيتها النفس اجملي جزعا

ان الذي تحذرين قد وقعا

إن الذي جمع الشجاعة والنجدة

والحزم والندى جمعا

الألمعي الذي يظن بك الظن

كأن قد رأى وقد سمعا

فالعرب تقول «الحذر أشد من الوقيعة» وإنما حذر الشيء المخوف أن يكون صاحبه مرتاعا حذر وقوعه، فإذا وقع اليأس ارتفع ذلك الحذر ولا يعرف أحد كما يقول الحاتمي ابتدأ مرثية وتبعها بأحسن من هذا الابتداء، لانه افتتح المرثية بلفظ نطق به على المذهب الذي ذهب اليه منها في القصيدة. فأشعرك بمراده في أول بيت وهذا نهاية وصف الشعر».(٢٥)

فالمقياس النقدي هنا لم يعد مقياس سبق شرف منزلة، او كما يقول عمرو بن العلاء مثلا: «أبوحية النميري أشعر في عظم الشعر من الراعي لكنه يتراجع وينقض رأيه ويفضل الراعي لأنه على حد قوله: أكبرهما قدرا وأقدمهما» فمثل هذا الحكم نابع من صميم عرف القبيلة التي تنسجم أطرافها على أسس خلقية وعرفية للاعمار فيها دخل كبير، خاصة الاحتلال لمرتبة المشيخة: لكننا نجد مثل هذا التمايز الذي بنى على أساسه عمرو بن العلاء حكمه لصالح الراعي النميري لا يعود صالحا اذا تعلق الأمر بمن هو اسمه منه... لأنه الراعي نفسه صاحب المنزلة الرفيعة والوجاهة تهان شخصيته من طرف عبدالملك بن مروان حين يرفع اليه شكواه المشهورة من جور السعاة والتي مطلعها:

ما بال دفك بالفراش مذيلا

أقذى بعينك أم أردت رحيلا؟

فلم يطرب عبدالملك لادانة الراعي للسعاة ورأى في لفتة الشاعر خطرا يهدد عرشه فعوض ان ينصفه امر بتعذيبه واهانته ولا ادري كيف يا ترى يكون حكم عمرو بن العلاء فيه لوصدقنا القول وهو على علم بما حدث للراعي الذي كشف جزئيا من لعبة

الاحتطاب في حبل العشيرة اللامشروط.
فمن وسط هذا التشاجر النقدي والتصادم العرفي برز على أرضية النقد عامل آخر تمثل في تدخل الشعراء مباشرة في اصدار الأحكام النقدية فيما بينهم وذلك قصد تنفيس الخناق والتقليص من وثبات النقاد المحافظين وبعث الأمل في حركة التجديد حتى لا يقضى عليها في مهدها، وقد لا نعجب من حكم الأخطل لصالح جرير كما سلف ذكره أو لحكم البحتري نفسه لصالح أبي تمام رغم نيران الخصومة التي أشعلها بينهما أنصار القديم والجديد والتي تنكشف لعبتها واضحة وأنت تدقق النظر في آراء الآمدي في كتابه (الموازنة بين الطائيين)، فالبحتري حين حذا حذو أبي تمام في إحدى مدائحه عيب عليه فقال: «أأعاب على اخذي من أبي تمام؟ والله ما قلت شعرا قط إلا بعد أن أخطرت شعره بفكري» فاعتراف بهذا الحجم من شاعر يمثل تيار الاتباع لصالح عدو يمثل أحد رؤوس المتمردين على عمود الشعر له ما له من الدلالات القوية، ولم تعرف هذه الظاهرة عند المحدثين فحسب بل سبق وأن شب عليها الشعر العربي منذ اولياته لكنها في مراحلها الأولى كانت استجابة طبيعية لخلو ميدان النقد الممنهج وعموما فقد كانت مثل هذه الأحكام غالبا ما تمتاز بالدقة والموضوعية ولم يفعل فيها هاجس القديم والجديد مفعوله الصارم فتمكنت من فسخ عقدة جبل الجليد المقدس، وكما لا يخفى علينا فانه نادرا ما يظفر شاعر بتزكية شاعر آخر وخاصة إذا جمع بينهما العصر والتعايش.

تكريس الاتباع

لقد وطدت أرضية نقد الشعر من كثرة ولوج مختلف الآراء فيها كما رأينا، وزادها كون هذا الجنس من التعبير من الأشكال التي تفتح صدرها لكل راغب ومغامر، وكما يقول الآمدي: «ثم إن العلم بالشعر قد خص بأن يدعيه كل أحد، وأن يتعاطاه من ليس من أهله»(٢٦) ويضيف فيما معناه بأن على المغامرين في نقد الشعر أن يرأفوا به، لأن نقد الشعر ليس مجرد انطباعات يخرج بها المتذوق، بل هو حذق لحرفة ومهارة دقيقة في معرفة استخدام وسائلها، شأنها في ذلك شأن كل الحرف النبيلة التي لا يقدم عليها إلا ذوو الدربة والدراية، ومن العجب العجاب أن يستأنس كل امرئ إلى غيره حين تعوزه معرفة أي حرفة كانت. لكنه في مجال الشعر تجده عنيدا مستبدا برأيه غير مسلم لذوي الخبرة فيه بالرأي، وقد صدق العسكري بدوره الذي، وان كان مرددا لقول الآمدي، إلا انه يزيد بعض الاضافات قائلا: «والذي قصر بالشعر كثرته وتعاطي كل أحد له حتى العامة والسفلة فلحقه من النقص ما لحق العود والشطرنج حين تعاطاهما كل واحد».(٢٧)
وقد يفهم من معرض حديث العسكري أن لمثل بهرجة الشعر ومعايرته كوامن تنبثق عن جبلة وثقافة ليس من المفروض أن تتوافر في أي انسان مهما أوتي من العلم والذوق.
فالشعر كما نعلم يستقيم بكلام بديع ولفظ رفيع، تعجز الخواطر عن مباراته وتقصر الأفهام أحيانا عن إدراكه، إلا بعد معاناة ومراعاة لسره، لأنه وهج فياض يجيش من غير تعسف ولا تكلف ولا تعجرف في انسجام محكم الطبع والصفة يأتي أحيانا سهلا ويشحن مرات بالرمز المبهم الذي ليس من الضروري ان يسفر بحد القول بل يكتفي فيه بالايحاء والنحاس.
وكانت العرب تقول اعرف الشعر قبل قوله واستعن على عمله بأهله حتى يصبح المتمكن فيه يضع لسانه حيث يريد؛ لأن الشعر حسب مفهوم العسكري هو: «كلام منسوج، ولفظ منظوم وأحسنه ما تلاءم نسجه ولم يسخف وحسن لفظه ولم يهجن ولم يستعمل فيه الغليظ من الكلام فيكون جلفا بغيضا، ولا السوقي من الألفاظ فيكون مهلهلا دونا».(٢٨)

إلا أن نقاد الشعر القدامى الذين لم يتجاوز فهمهم للشعر كونه كلاما موزونا مقفى راحوا من منطلق تكريس الاتباع يحيطون عالم الشعر بهالة من الطقوس المبهمة، المشربة بروح العداء للجديد والمستوحاة من العرف القبلي ذي النزعة المتطرفة في فهم شعائر الحياة،

فاحضرت مثل هذه النزوة بعد الدواس الطويل على تقنين الشعر وان شئت تحنيطه أو تسييجه بما سمي بعمود الشعر او بالعرف المتعارف عليه «فكانت الطريقة المسلوكة في التشبيه والنهج القاصد في التمثيل عند القدماء والمحدثين فكتشبيه الجواد بالبحر والمطر، والشجاع بالأسد، والحسن بالشمس والقمر والعالي الرتبة بالنجم، والحليم الرزين بالجبل والحي بالبكر والفائت بالحلم ثم تشبيه اللئيم بالكلب والجبان بالصفرد والطائش بالفراش والذليل بالنقد والنعل والفقع والوتد، والقاسي بالحديد والصخر، والبليد بالجماد، وشهر قوم بخصال محمودة فصاروا فيها أعلاما فجروا مجرى ما قدمناه: كالسموأل في الوفاء وحاتم في السخاء، والأحنف في الحلم وسحبان في البلاغة وقس في الخطابة ولقمان في الحكمة، وشهر آخرون بأضداد هذه الخصال فشبه بهم في حال الذم كباقل في العي وهبنقه في الحمق... الخ»(٢٩) وبهذا الايجاز يضع العسكري الخطوط العريضة لعمود الشعر الذي يزيده الحاتمي في حليته توضيحا أكثر»(٣٠)، ومن هذا المنطلق تحول عمود الشعر الى فرض قائم بذاته واصبح شرط اتباعه حتمية لا مرد لها، ومنه انبثقت حملة حراس القديم في وجه كل محاولة لتجاوزه كهذه اللفتة التي يشير اليها قدامة بن جعفر وهو يرد على قول أحد الشعراء: «إن من عيوب معاني الشعر مخالفة العرف والاتيان بما ليس في العادة والطبع مثل قول المرار:

وخال على خديك يبدو كأنه
سنا البدر في دعجاء باد دجونها

فالمتعارف والمعلوم أن الخيلان – ج خال– سود أو ما قاربها في ذلك اللون، والخدود الحسان إنما هي البيض وبذلك تنعت فأتى هذا الشاعر بقلب المعنى(٣١) فمن منظور قدامه المحافظ يعتبر هذا الشاعر من منتهكي عمود الشعر ومن مفسدي الذوق لانه خالف العرف بأن جعل لون الخال كلون سنا البدر وتجد الآمدي يؤازر قدامة ضمنيا حين يرى «أن الكلام أجناس إذا أتى منه شيء مع غير جنسه باينه ونافره وأظهر قبحه».(٣٢) بل أدهى وأخطر يحمل العرب ما لا علم لهم به حين يجعل مثل هذه النظرة المنقبضة تستهجن حتى الابداع قائلا: «وهذا مذهب من مذاهب العرب عام في أن يصفوا الشيء على ما هو، وعلى ما شوهد من غير اعتماد الإغراب ولا الإبداع»(٣٣) وهكذا يتجاهل هو الآخر شحنة الأحاسيس والعواطف والتفاعل لدى المبدعين وهم يقدمون على استحضار لحظات الابداع الفني بعد تضافر عوامل الخلق في توليده ليظفروا بالشعر الذي فيه عروق الذهب على حد تعبير البحتري.

ومما زاد في تكريس ظاهرة القديم وتفضيله حملة الأدعياء على النقد الذين كان أغلبهم من اللغويين والنحاة، فكانت نظرتهم للشعر لا تنصب على روح الألفاظ بقدر ما تنصب على أجسادها وقد صدق العتابي حين قال: «الألفاظ أجساد والمعاني أرواح، وإنما تراها بعيون القلب»(٣٤). وهؤلاء النحاة غالبا ما تنعدم فيهم عيون القلب. ولما صاغ بشار في احد أبياته مصدرا من فعل وجل على وزن فعلى: فقال الوجلى في قوله:

.. والآن أقصر عن سمية باطلي

وأشار بالوجلى علي مشير

وكذلك حين فعل مع غزل:

على الغزلى مني السلام فربما

لهوت بها في ظل مخضرة زهر

قال الأخفش: لم أسمع من الوجل والغزل «فعلى» وإنما قاسهما بشار وليس هذا مما يقاس إنما يعمل فيه بالسماع... وطعن عليه كذلك في قوله:

تلاعب نينان البحور وربما

رأيت نفوس القوم من جريها تجري

فقال الأخفش: لم أسمع بنون ونينان، فبلغ ذلك بشارا فقال: ويلي على القصار ابن القصارين متى كانت اللغة والفصاحة في بيوت القصارين؟ دعوني وإياه. فبلغ ذلك الأخفش فبكى، فقيل له: ما يبكيك؟ قال: وقعت في لسان الأعمى فذهب أصحابه الى بشار فكذبوا عنه، وسألوه ألا يهجوه، فقال: وهبته للؤم عرضه. قال: فكان الأخفش بعد ذلك يحتج في كتبه بشعره ليبلغه ذلك فكيف عنه»(٣٥) وإذا كان الأخفش قد حظي بهذا الرعب من بشار فان سيبويه نفسه لم يسلم من متابعة بشار ودفاعه عن مملكة الشعراء كيلا تدنس برائحة النحاة، فهو يخاطبه بلهجة الشاعر الواثق من نفسه قائلا:

أسيبويه يا ابن الفارسية ما الذي

تحدثت عن شتمي وما كنت تنبذ

أظلت تغني سادرا بمساءتي

وأمك بالمصرين تعطي وتأخذ

لكن هناك جيشا من الشعراء من هم دون بشار في التصدي لهؤلاء النقاد المتصدين لهفوات الشعراء اللغوية فلم يتورعوا من نعتهم بأبشع الصفات وشتمهم كهذا شعر لا حلاوة فيه، أورده على شيطانه حتى لا يمتن به عليك، أو أن شيطان الشعرظل يعرض مثل هذا الشعر على الشعراء فلم يقبله أحد منهم غيرك، أو خبئ هذا الشعر كما تخبأ سوأتك، أو هذا شعر لا عليك ألا تستكثر منه، أو اذهب وتطهر من هذه الجنابة.. فمثل هذا الوابل من التعريض القصد التمهيدي باد عليه وليس معنى ذلك انه جاء حصيلة نتائج سلبية مضرة بمسيرة الشعر وبدافع الغيرة فجاءت كعامل لتطهيره وتحصينه، لأننا نجد أمثال هؤلاء النقاد في مواقف مغايرة يقرون بالجودة لمن هم ليسوا أهلا للشعر، وقد حدث هذا في العديد من المواقف المسجلة لهم، وكمثال على ذلك اقرارهم بالشاعرية لأبي قيس بن الأسلت على نصف بيت «وكانت العرب لا تعد أبا قيس شاعرا فلما قال: .... كل امرئ في شأنه ساع» فلما قال هذا المصراع عدته من الشعراء».(٣٦)

ولم تقف النظرة السلفوية عند هذا الحد من التصدي للشعراء المجددين، بل جعلت من نفسها وارثة لأمجاد الشعر القديم ومنزلة نفسها منزلة الخصم والحكم، ومحذرة من خطورة التجاوز الذي لا فائدة من ورائه؛ لأن كل ما سيقال قد قيل، وقد سقط في اللعبة الخطرة نقاد شعراء كان بإمكانهم المضي بمركبة الشعر قدما نحو شواطئ أخرى يباح فيها الإبحار والرسو دون تعسف بغير دليل، ولا خوف من الضلال. واقصد بذلك كلا من الآمدي وابن طباطبا، والعسكري وابن المعتز والحاتمي وكل من تجلت في ملاحظاتهم النقدية بذور الذوق السليم الذي كان نتاج دراية ودربة وثقافة واطلاع ومنهج، فكانوا مرشحين لاحتلال صدارة النقد ووضع حد فاصل ما بين التواصل والتجديد، إلا أنهم بحكم ولائهم اللامشروط للقديم ولصانعيه فانهم وقفوا موقفا لا يشرف مسؤوليتهم الحضارية، وقد باعد الغرور ببعضهم الى مناقضة آرائه أو أن يتحول أحدهم كابن المعتز الشاعر المبدع حليف مملكة الشعر، خصما عنيدا للتجديد مبرزا موقفه ذلك وهو بصدد تقديم أولى ثمراته النقدية في كتابه البديع، فيخاطب معاصريه المحاصرين من قبل السلفويين بلهجة المتعالي متناسيا او متجاهلا أنه أحد ضحايا أو قربان مذبح الصراع الدامي بين القديم والجديد، فاتحا بذلك طريق الاستمرار في الذبح عن الكل على حساب الفرد الذات، فيشير موضحا القصد من تأليفه لكتاب البديع الذي حسب نيته ليس القصد منه استجلاء الجديد والتنويه به وإنما كما يقول: «قد قدمنا في أبواب كتابنا هذا بعض ما

وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث النبي صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والاعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من الكلام الذي سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشارا أو مسلما أو أبا نواس ومن سلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن ولكنه كثر في أشعارهم فعرف في زمانهم حتى سمي بهذا الاسم فأعرب عنه ودل عليه»(٣٧) إنه بهذه الاشارات والتلميحات يضع نفسه في صف القديم، شأنه في ذلك شأن العسكري الذي كان له الفضل في تصحيح عدة مفاهيم نقدية كانت سائدة رغم عدم صلاحيتها وأخطائها الفادحة، كرده تفسير مصطلح المعاضلة على ابن قتيبة متهما إياه بعدم الفهم، ورده لمعنى الجناس في مفهوم الأصمعي وغير ذلك من التصحيحات الهامة: لكن بالرغم من كل هذا الوعي، والحس النقدي الفذ نجده ينقاد في لهجة لا مسؤولة ليناقض بعض آرائه، أو يساند بعض المفاهيم المكرسة للاتباع مقللا بذلك من قيمة آرائه النقدية ومواقفه الواعدة تجاه التجديد. إلا أنه في الباب التاسع من كتابه (الصناعتين) الذي خصه لشرح البديع حيث أوصله الى خمسة وثلاثين فصلا نجده يقول: «هذه أنواع البديع التي ادعى من لا روية له، ولا دراية عنده أن المحدثين ابتكروها، وان القدماء لم يعرفوها وذلك لما أراد أن يفحم أمر المحدثين».(٣٨) فمثل هذا التخريج الخطير له وزنه واعتباره في كفة النقد السلفوي الاتباعي الذي هو في حاجة الى من يحطب في حبله، وخاصة إذا كان بقامة ابن المعتز أو العسكري. لكن الأدهى من كل هذا أن العسكري صاحب الذوق السليم والمنهج العلمي الدقيق الموثق والمتمثل خصوصا في كتابيه الصناعتين والفروق في اللغة وحتى في كتاب المعاني، نجده في كتابه الأول مثلا ينساق مع رأي المحافظين في مشاطرتهم الرأي حول نقد بيت الحطيئة السالف الذكر (الصناعتين ص١٤٤) ليعود ليناقض نفسه، أو ليستدرك خطأه في كتابه الفروق كما سبقت الاشارة الى ذلك.

أما مواقفه من المتنبي على سبيل المثال فهي كلها مشحونة بالعداء الصارخ، وتجده إذا اقتضت الحال لذكره تراه يبخل عليه حتى بذكر اسمه فينعته دائما بقوله وقال بعض المتأخرين (الصناعتين ص٣٩٩) والمرة الوحيدة التي من فيها عليه بذكر اسمه علانية كانت ليصب عليه جام غضبه حين يقول: «ولا اعرف أحدا كان يتتبع العيوب فيأتيها غير مكترث إلا المتنبي فانه ضمن شعره جميع عيوب الكلام ما أعدمه شيئا منها حتى تخطى الى هذا النوع فقال:

ويسعدني في غمرة بعد غمرة

سبوح له منها عليها شواهد

فأتى من الاستكراه بما لا يطار غرابه(٣٩) وقد سبق وان قال فيه رأيا آخر مقرنا اياه أبي تمام.

فالمتنبي الذي يقول في حقه ابن رشيق «جاء المتنبي فملأ الدنيا وشغل الناس، نجده عند العسكري لا يضاهي حتى الطبقة الثالثة من الشعراء من كل هذه الخلفية المشحونة بالجدلية التي تارة تكون مسكونة بهاجس، الاتباع، او عدم استقرار الرأي؛ أو حاجز المعاصرة والمعايشة نجد السلفويين يبعثون بورقة جديدة في خضم هذا المعترك تمثلت في شرط يعتبرونه واقيا لمن يحاول ركوب صناعة الشعر، ويتمثل هذا الشرط في الحث أو الالزام بشحن الذاكرة قبل تفجرها بوهج التعبير الشعري وذلك بحشوها برصيد ضخم من المحفوظ والمرويات حتى تسعف الشاعر في مسيرته الشعرية بزاد لغوي وجرس ايقاعي متجاهلين أن ما يعلق بالذاكرة من الصعب على الليالي ازالة نقشه او وشمه الماثل على ذاكرة الاحساس، وقد ساعد مثل هذا العامل على تكريس الاتباع ولو بشكل غير مباشر، ولا أعرف مثل هذه الفرضية كانت كشرط أساسي في آداب الأمم الاخرى، فهي وان كانت تحمل بعض الايجابيات إلا أن سلبياتها أثقل من حيث تكريس الاتباع كضرورة حتمية لا مشروطة.

وهذا ما دفع بأحد حراس القديم أن يقدم على تصنيف كتاب، أو بالأحرى جمع مختارات تحت عنوان «تهذيب الطبع» ليجعل منها لذوي المواهب والراغبين في تعاطي قول الشعر رياضا لترويض الطبع او يديم النظر في الاشعار التي قد اخترناها لتلصق معانيها بفهمه وترشح أصولها في قلبه وتصير مواد لطبعه ويذوب لسانه بألفاظها فإذا جاش فكره بالشعر أدى اليه نتائج ما استفاده مما نظر فيه من تلك الأشعار (....) فكانت تلك النتيجة كسبيكة مفرغة في جميع الأصناف التي تخرجها المعادن، وكما قد اغترف من واد مدته سيول جارية من شعاب مختلفة، وكطيب تركب من أخلاط من الطيب كثيرة فيستغرب عيانه ويغمض مستنبطه» وبهذه النصيحة يكون هذا الناقد الموجه قد ساعد على خلق قوالب جاهزة قابلة لاستيعاب المعاني الجاهزة والمحنطة في قاموس عمود الشعر، وتعود دائرة الابداع لتنغلق من جديد على نفسها وتتنفس من الداخل ولا تستنشق من خارج محيطها شيئا، وإذا كان هذا هو رأي ابن طباطبا فإن العسكري يشاطره في حبكة المسرحية فيقول: «ومن أفضل فضائل الشعر ان ألفاظ اللغة إنما يؤخذ جزلها وفحلها وغريبها من الشعر ومن لم يكن راوية لأشعار العرب تبين النقص في صناعته»(٤٠) أما الآمدي فانه يعلن ذلك ضمنيا في تدخلاته المستمرة أثناء فصول كتابة الموازنة، كإصراره على أن جيد الشعر هو ذاك الذي يكون فيه الشاعر يحذو حذو الشعراء المحسنين، أو وقوفه الفاضح لجانب البحتري على حساب ابي تمام.

إلا أن هؤلاء النقاد يبدو أنهم قد أدركوا في قرارة أنفسهم مدى خطورة الاقدام على مثل هذه التجارب المتمثلة في نصائحهم للمبدعين لأن معطياتهم الموضوعية سوف تكون على حساب اطفاء شعلة الذات والتي تصبح بحكم تشبثها بأذيال المحفوظ عاجزة على تجاوز

الحدود والقوالب الجاهزة، انها ستنوء بحمل الحصار وتصبح غير قادرة على العطاء من محصول المعاناة لذا تدارك واحد كابن طباطبا رأيه مضيفا فيما معناه بأنه يجب اطراح الرديء حتى عند القماء محذرا من روايته لأنه على حد تعبيره «يصدئ الفهم ويورث الغم» (....) وهو غث الألفاظ بارد المعاني، متكلف النسج قلق القوافي... وأكثرها يستحسن تقليدا على حسب شهرة الشاعر وتقدم زمانه»(٤١)... وبهذه الخطوة المحتشمة نحو ما اعتقد ابن طباطبا انه خطأ باضافات تجديدية، إلا أنه لو تدبر الدارس مليا في فحوى آراء هذا الناقد لوجده يسعى لتكريس الاتباع، وسواء كان يقصد الى ذلك او من قبيل تقاذف الرأي، فانها دعوة منه لالغاء الذاتية الفردانية لأننا نجده ينصح الشعراء مثلا إذا ما عمدوا إلى معاني سبقوا إليها توجب عليهم ابرازها في كسوة مغايرة تكون أليق وأحسن من ذي قبل. أما كيف يتم هذا فلا ندري؟ كما يطلب منهم أن يكونوا مهرة في عملية سرقة المعاني، ويوردها بهذه اللفظة بدون أي تحفز منه، وذلك حتى تخفى على ذوي المهارات النقدية، معرفة مصدرها وإذا أراد التجديد أكثر- وهنا يجب أن يكون بين قوسين فهم الجدة- يستحسن استعمال المعاني المسروقة في غير اغراضها التي سرقت منها، وهي احدى الدواهي الأخرى التي تلغي روح الشعرية الحقة، حيث يقول: «وإن وجدت المعاني او الصور الشعرية في وصف ناقة، أو فرس استعمله في وصف إنسان وإن وجدت في وصف إنسان استعمله في وصف بهيمة(٤٢) وكأني بتخريجه هذا كمن لا يرى حرجا من أن يكشف طبيب بيطري على انسان بحكم أن الجهاز الهضمي واحد؛ وأن ما فيه من أحشاء لا فارق بينهما!! وزيادة على هذا فإن الاتباعيين أصروا على صيانة العرف الفني بحيث يجب «أن يستعمل من المجاز ما يقارب الحقيقة ولا يبعد عنها، وفي الاستعارات ما يليق بالمعاني التي يأتي بها»(٤٣) وراحوا يحملون الإعراب أكثر من هذه المفاهيم وذلك قصد تضييق دائرة الظل على الشعراء، وجعلهم اشباحا لصور باهتة» وأنت لا تجد شاعرا مجيدا منهم، إلا وقد لزم شاعرا آخر المدة الطويلة وتعلم منه قوانين النظم واستفاد منه الدربة في انجاز التصاريف البلاغية، فقد كان كثير أخذ الشعر من جميل، وأخذه جميل عن هدبة بن خرشم، وأخذه هدبة عن بشر بن أبي حازم، وكان الحطيئة قد أخذ علم الشعر عن زهير، وأخذ زهير عن أوس بن حجر، وبهذه العنعنة التي تفرد بها الذوق العربي، تحول كل شيء في هذه الحياة، حتى الذوق إلى حتمية النشأة إلا أنها نشأة دون ارتقاء، لأن محك النقد يستهجن كل ما هو غير متعارف عليه وقد ظلت مثل هذه الأحكام النقدية الجائرة عبارة عن نتائج انفعالية لوقائع عابرة غير مخلفة وراءها من الغبار ما يغشي الأبصار، بل كانت عبارة عن تصادم ظرفي من جراء العنف الاتباعي المتحجر، لكن بمجرد تمكن الجديد من الساحة الذوقية، فان الصدام كشف عن نوايا الحقيقة، وسلك منعرجا خطيرا عرف بمعركة القديم والجديد التي كان هدفها الأساسي تدمير أحد الطرفين المتنازعين، فلم يعد مسلم بن الوليد ولا بشار بن برد ولا ابونواس مثلا يتحفظون من كونهم روادا للجديد. بل اصبح كل منهم على وعي بمسؤوليته، فلما سئل مثلا بشار بن برد عن رأيه في أشعر بيت قالته العرب أجاب «إن تفضيل بيت واحد لشديد»(٤٤) ولما كان أبوالعتاهية صادرا في أمر غير هياب على ما يقدم عليه، وغير آبه بما يقال عنه «كأنه شاعر من سوقة الناس وعامتهم، وكان طبعه وقريحته أكثر من أضعاف ما اكتسبه من دربه، واقتناه من عمله، إذ كان في شبيبته يألف أهل التوضع حتى عوتب في ذلك، وقيل إنه كان يحتمل زاملة المخنثين؟ فقيل له: مثلك يضع نفسه هذا الموضع؟ فقال أريد أن أتعلم كيادهم واتحفظ كلامهم، وذلك بين في شعره سيما في النسيب(٤٥) فهدف أبوالعتاهية كما يلاحظ قد اتضح باقرار المستغرب له بحدوث أمره في نهاية هذا الكلام: إلا أن المعركة الحقيقية نجدها تكشف عن أبعادها مع أبي تمام وخصومه من المحافظين: فهذا الشاعر الذي من أجله اقتحم الآمدي مجال المبادرة لكي يدلي بكلمة حراس الاتباع الأخيرة، وينصب نفسه وصيا على مملكة الذوق والشعر مستدلا على كل ذلك بآراء خصوم التجديد جاعلا منهم شاهدا على طرد شاعرية أبي تمام من قاموس الشعراء، ملخصا ذلك في مقولة ابن الأعرابي المتعصب للقديم علانية:

هي «إن كان ما يقوله أبو تمام شعرا فكلام العرب باطل» إنه يراهن بديوان العرب كاملا قصد التصدي لمن يخالف العرف والمتتبع لكتاب الموازنة لا يخامره ريب في أن هذا الكتاب النقدي لا يتسم بالروح الموضوعية التي وعد بها المؤلف وهو يفتتح دراسته، لكنه يستجلي من عمق فكرته المحورية أنها محاكمة للتجديد، والوقوف منه موقف المعادي المتبرئ من ذمته، أما الأسلحة النقدية المستخدمة في هذا الكتاب فهي بضاعة مغرضة تجمعت فيها كل نفايات خصوم الاتباع ليقولوا كلمة موحدة قد تكون احد فروعها هذه الهنة التي تروى على الأصمعي «وذلك أن اسحاق بن ابراهيم الموصلي أنشد الأصمعي:

هل إلى نظرة إليك سبيل
فيروي الصدى ويشفي الغليل
ان ما قل منك يكثر عندي
وكثير ممن تحب القليل

فقال الأصمعي لمن تنشدني؟ فقال: لبعض الأعراب، فقال: هذا والله هو الديباج الخسرواني، قال: إنهما لليلتهما، فقال لا إن أثر الصنعة والتكلف بين عليهما(٤٦) فلا ندري كيف نستشف من تخريج الأصمعي الأخير أدواته النقدية التي ألهمته أثر الصنعة والتكلف في هذين البيتين اللذين حكم لهما في البداية بالروعة والجودة؟!.. فالآمدي، الذكي الذي عرف في العديد من المواقف كيف يغلب آراءه المغرضة ليحسم بها بعض المواقف لصالح

القديم، نجده في تتبعه الدقيق لمساوئ أبي تمام، حسب مفهومه، يلفت انتباهنا الى مواطن التجديد الحقة في شعر أبي تمام، والتي كثيرا ما تجاهل صلبها آخرون، وظنوا أن الأمر هو اسراف من طرف أبي تمام في طلب الجناس والطباق والاستعارات واسرافه في التماس هذه الأبواب، وتوشية شعره بها حتى صار كثير مما أتى به من المعاني لا يعرف، ولا يعلم غرضه فيها إلا مع الكد وطول التأمل، ومنه ما لا يعرف معناه الا بالظن والحدس ولو كان أخذ عفو هذه الأشياء، ولم يوغل، ولم يجاذب الألفاظ والمعاني مجاذبة ويقتسرها مكارهة، وتناول ما يسمح به خاطره وهو بجمامه غير متعب ولا مكدود، وأورد من الاستعارات ماقرب وحسن ولم يفحش واقتصر على القول على ما كان محذوا حذو الشعراء المحسنين، لسلم من هذه الأشياء التي تهجن الشعر وتذهب ماءه ورونقه(٤٧)، وانه بذكره لهذه العيوب، التي يعتبرها مساسا بجودة الشعر الذي يفهمه، يقر ضمنيا بما يمكن اعتباره حجر الأساس في لوازم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية..(٤٨) وخاصة لما نجده يكشف لنا ذلك من خلال تطبيقاته على شعر أبي تمام حين يأخذ عليه على سبيل المثال هذه الصور الفنية التي يقول فيها الشاعر واصفا أحد ممدوحيه بالحلم:

رقيق حواشي الحلم لو أن حلمه

يكفيه ماريت في انه برد

فبمثل هذه الصورة الفنية الرائعة المستحدثة خاطب الشاعر ممدوحه فكسر بها عمود الشعر بأن صدم الذوق المتعارف عليه وذلك بتشبيهه الحلم بالرقة كاسرا بذلك القرينة المنطقية المتعارف عليها مما جعل الآمدي يعلق قائلا: «هذا هو الذي أضحك الناس منذ سمعوه والى هذا الوقت، ولم يزد على هذا شيئا، والخطأ في هذا البيت ظاهر، لأني ما علمت أحدا من شعراء الجاهلية والاسلام وصف الحلم بالرقة؛ وإنما يوصف الحلم بالعظم والرجحان، والثقل والرزانة ونحو ذلك»(٤٩) فذنب ابي تمام هنا كونه لم يسلك طريق السلفويين الذين أجمع ذوقهم الفني على مقارنة الحلم بالرزانة، فجاءت أحلام ممدوحيهم تزن الجبال رزانة، وقد شذ أبوتمام وعد من منتهكي حرم العرف الشعري المتعارف عليه المتوارث بالتواتر الروائي كابرا عن كابر. إن مثل هذا المقياس النقدي جدير به أن يطرح لانه بني على أسس غير سليمة، لا من حيث المبدأ الزمني والمكاني لدائرة الشعر، ولا من حيث الذوق المجرد الذي هو نسبي بالنسبة للمتلقي، فاذا كان الجمهور الجاهلي والاسلامي أو حتى الأموي ممن كان يستجيب بحكم التعاطف القبلي القوي والشديد المفعول لمثل هذه الاستعارات، فان مستجدات الحياة أبت إلا أن تكسر حتى الأعراف البلاغية فما بالك بالاعراف القبلية، وإلا كيف يمكن تصور استعارة باردة تظل تكرس القرينة الثابتة بين الحلم والرزانة ولا تسمح بتجاوزها؟ فمن اين سيتنفس الشعر؟ وكيف ستسحب اللاحق فضيلة الاضافة المولدة من صورة مكتملة منذ ولادتها الأولى. إنما يسعى اليه حراس الاتباع هو ابراز أفضلية القديم وجعل مزية السبق دائما من نصيب أصحابه؛ وإذا تطاول لاحق ببعض التصورات الجديدة اتهم في شخصه وشكك في مقوماته الفنية، أو اتهم بالسرقة والمحاكاة.

وقد حز في نفس ناقد كالآمدي انه يقوم بهذا الدور التمردي واحد كأبي تمام مشهود له بالاحاطة الشاملة بالمقومات العرفية للشعر القديم؛ فدائرة محفوظة في هذا المجال تنضح بها مختاراته في الحماسة؛ وزيادة على ذلك فهو القائل:

إذا عنيت بشيء خلت أني قد

أدركته أدركني حرفة الأدب

فواحد كالآمدي كان يدرك أبا تمام لا يجهل ما يلزم من تشبيه واستشعاره لظاهرة كالحلم، «ويعلم ان الشعراء اليه تقصد- أي وصفه بالرزانة- واياه تعتقد، ولعله قد أورد منه ولكنه يريد أن يبتدع فيقع في الخطأ» ومفهوم الابتداع في قاموس الآمدي كما لاحظنا سابقا هو ضلالة، وكل ضلالة حرام، وكل حرام موفوض بالشرع وبالعرف.

ودون أن يشعر نجد الآمدي يقر لأبي تمام بعدة مزايا في طريق التجديد، فهو هنا يعترف له بالابداع الواعي المقصود، كما يعترف له بقدراته الواعية بما يمكن اعتباره قديما.. ولكنه في تجاوزه الواضح عن قصد دلالة على رغبة في كسر القيم العرفية لمفهوم الشعر. أما كونه في محاولاته التجديدية وقع في الخطأ فهذا رأي يمكن ان يحتفظ به للآمدي وحده كذوق فردي، لا كذوق عام تحول في مجتمع حضاري كما هو شأن البيئة التي عاش فيها الشاعر، الى تقويم الذوق بمقاييس حضارية جديدة.

أما أن يفرض عليها ذوق مقياس مستمد من واقع مغاير كأن يجعل من شعر ذي الرمة، ورؤبة وامرئ القيس مقياسا مثاليا فهذا مردود على اصحابه بالاجماع أو بالقياس.

بمثل هذا التلقي المشحون بالروح القبلية اعتبرت مجموعة كبيرة من الصور الفنية لأبي تمام بدعة، وكذلك قصائد برمتها، وكمثال على ما نقول:

قصيدة لأبي تمام مدح فيها عبدالله بن طاهر مطلعها:

هن عوادي يوسف وصواحبه

فعزما فقدما أدرك الثأر طالبه

فلما نظر فيها أبوالعميثل- والذي يبدو أنه كان وكيل أعمال الوزير الذوقية- استرذل ابتداؤها وأسقط القصيدة كلها حتى صار إليه أبوتمام وأوقفه على موضع الاحسان منها فراجع عبدالله بن طاهر فأجازه(٥٠) أما استعارته الفنية فكانت غالبا

مصدر تهكم، لا لكونها رديئة ومستهجنة، بل لكونها تميزت بالعنف البلاغي، وتشددت في كسر القيم العرفية للذوق القبلي. فردت عليه صور فنية كهذه «وقد تفرعن في أفعاله الأجل» أو «ألقى عن مناكبه الدثار» أو «كاهل الوعد» أو «لك النجح محمولا على كاهلي الوعدي» أو «حطمت بالانجاز ظهر الموعد» أو «تناول الفوت أيدي الموت» والموت هنا بمعنى النجاة التي لا تنجو بدورها من الموت، ولقد علق الآمدي في معرض انتقاده بصفة اجمالية على مثل هذه الصور بأنها من عويصات أبي تمام.
ولايسع المتلقي هنا إلا أن يقول للآمدي وأمثاله من الأوصياء على الشعر:

جهلت، ولم تعلم بأنك جاهل
فمن لي بأن تدري بأنك لا تدري

لذا لم يكن في وسع الآمدي وغيره هضم «جثمت طيور الموت في أوكارها» أو «عزمه أبدا منه على سفر» وغيرها من الصور الفنية التي لم تحترم قانون التشبيه والاستعارة المتعارف عليه بل نجدها توغل في خضم استخدام القرائن اللاعقلانية او حتى الذهنية تاركة مساحة واسعة للمتلقي يستشف منها ما بدا له. لأن الصور الفنية في الشعر كما يقول حازم القرطاجني مثلا: وهو أوحد النقاد العرب القدامى في فهمه المغاير للبلاغة العربية بحكم تمكنه من علم المنطق وباعتباره الامتداد الأمين لآراء ابن رشد المستوحاة من أرسطو فانه يرى انها «أمور ذهنية محصولها صور تقع في الكلام بتنوع طرق التأليف في المعاني والألفاظ الدالة، عليها والتقاذف بها الى وجهات من الترتيب والاسناد، ذلك مثل أن تنسب الشيء الى الشيء على جهة وصفه به أو الاخبار عنه او تقديمه عليه في الصورة المصطلح على تسميتها فعلا أو نحو ذلك، فالاتباع والجر وما جرى مجراهما معان ليس لها خارج الذهن وجود لان الذي خارج الذهن هو ثبوت نسبة شيء الى شيء أو كون الشيء لا نسبة له إلى الشيء»(٥١) لأن ليس كل معاني الموجودات حاصلة في الأذهان، لكن بمجرد تلقيها بالادراك الحسي تتشكل بموجبها صورة في الذهن تطابق ما استشف بالتفاعل «فاذا عبر- الشاعر- عن تلك الصورة الذهنية الحاصلة من الادراك أقام اللفظ المعبر به هيئة لتلك الصورة الذهنية في السامعين وأذهانهم فصار للمعنى وجود آخر من جهة دلالة الألفاظ(٥٢) وهكذا، يتحتم على الصورة الفنية أن تعبر مثل هذه المسافات حتى تصل الى المتلقي، ووصولها إليه لا يكون في هيئتها الأولى، بل تتعرض أثناء تحولها الى كثير من الاضافات والتقلصات مما يجعلها تبدو في لحظات ولادتها مجهولة أحيانا حتى من قبل مبدعها فما بالك وهي تمزج بأحاسيس المتلقي، وتضفي عليها من الاسقاطات الدلالية اللفظية والحرفية، أو الصوتية مع الترتيب بحسب حروف الصلات والرباطات وما ينتج عن كل ذلك من افراغات او تقاذفات، أو تفريعات مشحونة بمفاهيم مكتنزة تستيقظ لحظة تماسها بالرواسب الذهنية التي تؤهلها لتقمص أشكال مغايرة من التفاعل مع الذات الفرد الواثقة من كيانها والموجودة داخل الاطارين الزماني والمكاني ان مثل هذه الخصوصيات الذهنية المتشبعة من حيث وعورة مسالك استحضارها تعين موقف الشاعر الفني، وقد سجل شاعر الخوارج الكبير وفارسها الطرماح بن حكيم مثل هذا الموقف الفرداني الذاتي، بمحضر مخلد بن يزيد المهلبي حين طلب منه ومن الكميت شاعر الشيعة ان ينشداه شعرا قائمين: فامتثل الكميت، لكن الطرماح رفض وأجاب بحس فيه من كبرياء الذاتية المسؤولة عن فردانيتها قائلا: كلا والله ما قدر الشعر أن أقوم له فيحط مني بقيامي، واحط منه بضراعتي وهو عمود الفخر وبيت الذكر لمآثر العرب.. فبمثل هذا الموقف يمكن اقتحام ميدان القول، الشعر ويمثله تفرض على المتلقي صوره الفنية المسكونة بوهج الديمومة؛ لأن الذات الفرد هي منبعها الأول ومحط ارسائها الأخير؛ لذا نجد أبا حاتم الذي يقول: أتيت أبا عبيدة ومعي شعر عروة ابن الورد فقال لي: ما معك؟ قلت شعر عروة. فقال: فارغ حمل شعر فقير ليقرأه على فقير، ثم انشد شعر قطري بن الفجاءة وهو من وجهاء الخوارج وشعرائهم وقادتهم.

يا رب ظل عقاب قد وفيت به
مهري من الشمس والأبطال تجتلد

فقال: هذا والله هو الشعر لا ما تتعللون به من أشعار المخانيث، انه ذلك الشعر البارد الخالي من حيوية الذات، وانتصارحرية استحضار صوره الفنية.

فالشعر، الشعر، هو ما جمع في تلافيفه بين ثقة الذات بفردانيتها مع تجاوز المحظور الى استعذاب المغامرة بحثا عن مجالات مظلمة في مساحات الذهن والاحاسيس. فيستحيل تواجده الفني الى واقع تفاعلي نستشعره بمحمول التقاذف اللفظي، والجرس الصوتي الكامن وراء الدلالات اللفظية، او التفريعات المعنوية. من هنا كانت نقطة التصادم بين الذائدين عن حوض القديم كقديم تعود هضم الجاهز، وتمثله بحيثياته او الجديد الرافض عن قناعة موضوعية مفادها ان الفن هو قبل كل شيء تاج يخضع لعوامل الزمان والمكان والظروف. واذا كان أنصار القديم بحكم تعاطفهم اللامشروط مع رأينا يرفضون الجديد كما رأينا لكونه جديدا فهذا منتهى التقوقع.. وقد رأينا كيف كانت الغلبة تقريبا دائما لصالحهم وذلك لتشبثه بأذيال السلطة التي في حد ذاتها وجدت استقطابهم ما يرضي نزواتها. فناصرت القديم لا لجودته بل لكونه يمثل احدى دعائم استمراريتها على رأس الحكم، وكانت

واعية بما يمكن ان يحصل لو انتسب الأمر للتحديث والتجديد.
وقد خرج المحدثون في هذه المعركة ببعض المردود الايجابي في حق الشعر والقصيدة، تمثل في الوعي الجديد لمفهومه والذي يسجله الحاتمي يقول: «ان القصيدة مثلها مثل خلق الانسان في اتصال بعض اعضائه ببعض. فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة، تتخون محاسنه».

وتعفي معالج جماله، ووجدت حذاق الشعراء وارباب الصناعة من المحدثين محترسين من مثل هذه الحال، احتراسا يجنبهم شوائب النقصان، ويقف بهم على محجة الاحسان، حتى يقع اتصال، ويؤمن الانفصال وتأتي القصيدة في تناسب صدورها واعجازها، وانتظام نسيبها بمديحها كالرسالة البليغة والخطبة الموجزة لا ينفصل جزء منها عن جزء.

وبهذه الاضافات الايجابية يكون المحدثون قد حققوا مكاسب معتبرة في حق تحديث القصيدة العربية على حساب الذوق السلفوي القبلي وخاصة ان واحدا كالحاتمي يصر في استنتاجاته النقدية على أن مثل هذه الخصوصيات الجديدة هي من مجهود دعاة الحداثة اذ يقول: «هذا مذهب- يقصد وحدة القصيدة العضوية- اختص به المحدثون لتوقد خواطرهم ولطف افكارهم واعتمادهم البديع وافانينه في اشعارهم» وإذا كان الحاتمي قد سجل هذه الخطوات المتطورة من منظور نقدي فان أبا تمام قد خلد مثل هذه التطلعات قائلا:

جاءتك من نظم اللسان قصيدة
سمطان فيها اللؤلؤ المكنون
انسية ، وحشية ، كثرت بها
حركات أهل الأرض وهي سكون
ينبوعها خضل وحلي قريضا
حلي الهدى ونسيجها موضون
أما المعاني فهي أبكار اذا
نضت ولكن القوافي عون

انها دعوة واضحة للقصيدة المثمرة، المليئة بوهج الحياة وتناقضاتها والمفكوكة القيد من كل اعتبارات تكون هدفا لتقليص طيرانها الذي لا يعرف ينبوعه الخضل النماء والعطاء إلا في رحاب حرية الابتداع. عموما فان أنصار التحديث قد خرجوا من هذه المعركة برجلين في مستوى مسؤولية الابداع وهما الشاعر المتنبي الذي خطا بالقصيدة خطوة ما تزال لم تدرك الى يومنا هذا، والثاني هو عبدالقادر الجرجاني الذي عرف كيف ينمي مدرسة النقد العربي الذي أساسه الذوق والتفاعل مع النص الابداعي ففتح بذلك مجالات هي في حاجة الى وقفة على حدة.

الهوامش

١ – الحاتمي: حلية المحاضرة، الجزء الأول، ص١٢٣.
٢ – الحاتمي، حلية المحاضرة، ج١، ص١٢٤.
٣ – أبوهلال العسكري، الصناعتين، ص١٤٤.
٤ – يأتي هنا مصطلح الشعرية مقابلا لمصطلح (POETICA) في اللغات اللاتينية، وأول من اكثر استعمال هذا المصطلح في نقدنا القديم ابوهلال العسكري وخاصة في كتابه الهام الصناعتين.
٥ – الحاتمي، حلية المحاضرة، ج١، ص٢٥٧.
٦ – العسكري، الصناعتين، ص٣٣٦، ٤٠٨.
٧ – الحاتمي، حلية المحاضرة، ص٢٨١.
٨ – الحاتمي، حلية المحاضرة، ج١،
٩ – العسكري، الصناعتين، ص١٧٩.
١٠ – الصناعتين/ ص٣٣٤.
١١ – العسكري: الصناعتين، ص٣٠.
١٢ – الحاتمي، حلية المحاضرة، ج١، ص٣٤٦.
١٣ – المرزبان: الموشح، ص٣٢٩/ ٣٣٠.
١٤ – المرزبان: الموشح، ص٣٧٧/ ٣٧٨.
١٥ – المرزبان: الموشح، ص٣٢٥/ ٣٢٦.
١٦ – المرزبان: الموشح، ص٣٨٤ .
١٧ – الحاتمي: حلية المحاضرة، ج٢، ص٢٨.
١٨ – الحاتمي: حلية المحاضرة، ج٢، ص٢٩.
١٩ – الحاتمي: حلية المحاضرة، ج١، ص١٤٢.
٢٠ – العسكري: الصناعتين، ص٣٣٨.
٢١ – العسكري: الصناعتين، ص٩.
٢٢ – العسكري: الصناعتين، ص١٠.
٢٣ – ابن طباطبا، معيار الشعر ص١٠٣. المرزبان: الموشح ص٩١.
٢٤ – العسكري: الفروق في اللغة ص١٤– ١٥.
٢٥ – العسكري: الفروق في اللغة، ص١٤، ١٥.
٢٦ – الآمدي: الموازنة، ص٣٧٣.
٢٧ – العسكري الصناعتين، ص١٤٥.
٢٨ – العسكري: الصناعتين، ص٦٦.
٢٩ – العسكري: الصناعتين، ص٢٤٩.
٣٠ – الحاتمي: حلية المحاضرة ج١، ص١٢٨، ١٢٩.
٣١ – المرزبان: الموشح، ص٣٦٢.
٣٢ – الآمدي: الموازنة، ص٤٢١.
٣٣ – الآمدي: الموازنة، ص٣٩٢.
٣٤ – العسكري: الصناعتين، ص١٦٧.
٣٥ – المرزبان: الموشح، ص٣٨٥.
٣٦ – الحاتمي: حلية المحاضرة ج١، ص٣٢٤ .
٣٧ – ابن المعتز: البديع، ص١.
٣٨ – العسكري: الصناعتين، ص٢٧٣.
٣٩ – العسكري: الصناعتين، ص١٦٦، وانظر كذلك ص١٥٥.
٤٠ – أبوهلال العسكري: الصناعتين، ص١٤٤.
٤١ – ابن طباطبا: معيار الشعر، ص٧٦.
٤٢ – ابن طباطبا: معيار الشعر، ص٧٨.
٤٣ – العسكري: الصناعتين، ص.
٤٤ – الحاتمي: حلية الأولياء، ج١، ص٣٢٤.
٤٥ – المرزبان، الموشح، ص٤٠٣ .
٤٦ – الآمدي: الموازنة، ص٢٤.
٤٧ – الآمدي: الموازنة، ص١٢٥.
٤٨ – د. عبدالله حمادي: تحزب العشق يا ليلى، المقدمة، لزوم الحداثة والمعاصرة للقصيدة العمودية، كذلك مدخل الى الشعر الاسباني، فصل: لا عقلانية اللغة في الشعر الاسباني.
٤٩ – الآمدي: الموازنة، ص١٢٨.
٥٠ – أبوهلال العسكري: الصناعتين، ص٤٥٤، ٤٥٥.
٥١ – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص١٥، ١٦.
٥٢ – حازم القرطاجني: منهاج البلغاء، ص١٨، ١٩.
٥٣ – الحاتمي: حلية المحاضرة ج١،

مشروع منهج متكامل لدراسة الأدب العربي الفلسطيني الحديث

حسام الخطيب*

تمهيد :

لا يضيرني أن اعترف أن همّ تحديد مصطلح الأدب الفلسطيني المعاصر ورسم منهج نوعي لدراسته ليس وليد الساعة، بل هو هم قديم ولد في ذهني مع بداية تماسّي مع الإنتاج الأدبي الفلسطيني والإنتاج العربي المتعلق بفلسطين وقضيتها. وهذا الإنتاج العربي كبير وممتد ومتنوع ويتقاطع في مضامينه وتجاربه وأشكاله الفنية تقاطعاً قوياً مع الإنتاج الفلسطيني.

ومثله ذلك النتاج الأدبي الفلسطيني والأدبي المتعلق بالقضية الفلسطينية وهو غزيرٌ متوالد متطور يومياً مع تلاحق الأحداث المصيرية الدرامية التي يتعرض لها الشعب العربي الفلسطيني، ومع هذا النتاج هناك دراسات وتصانيف ورسائل جامعية ومناقشات وحوارات صاخبة، ومعها ندوات ومؤتمرات . وقد طغى هذا الإنتاج المتعلق بالقضية الفلسطينية على الجوانب المختلفة للإنتاج الإبداعي والثقافي الذي ينتجه الفلسطينيون في الوطن المحتل والشتات.

* ناقد وأكاديمي من فلسطين

ومع هذا التراكم الإبداعي والمعرفي الهائل، يحس المتابع ببعد ناقص حول تحديد طبيعة هذا الإنتاج وحدوده وتصنيفاته الداخلية، وعلاقته بالمحيط الأدبي العربي من حوله.

وقد أتيحت لي في السابق مناسبات محدودة لطرح هذا الموضوع على المنتديات الفكرية، وكنت حريصاً على ألا أفوّت أية فرصة من هذا النوع لقناعتي بأن المنهج المعتمد يحتاج إلى إنضاج وتعميق واستدراكات من خلال الحوار المفتوح وامتحان ردود فعل المتلقين تجاهه من دارسين ومثقفين وذوي اهتمام فكري أو قومي.

ومع الأسف، كانت هذه المناسبات متقطعة ولم يتوالد منها أي تراكم يساعد على تشكيل ملامح منهج مناسب. وفيما يلي عرض موجز لأهم مناسبتين في هذا الشأن.

١-١- ندوة التعريف بالأدب الفلسطيني المعاصر، اليونيسكو، باريس ١٩٨٤

كانت المناسبة الأولى ثمينة وفي الصميم، وهي «ندوة التعريف بالأدب الفلسطيني المعاصر»، التي عقدت خلال يومي ١٨-١٩/٧/١٩٨٤ في مقر اليونيسكو (باريس) بدعوة من الجمعية العالمية للحفاظ على التراث الثقافي الفلسطيني ورعايته International Association for the Safeguard and Enhancement of the Palestinian Cultural Heritage

وبتعاون مع منظمة اليونيسكو، والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ALECSO ، ومشاركة الدوائر المعنية بالثقافة والأدب في منظمة التحرير الفلسطينية. على أمل أن تتمخض هذه البداءة عن برنامج مشترك ينظم بالتعاون بين اليونيسكو وألكسو ومنظمة التحرير.

وقد مثّل ألكسو في هذه الندوة مديرها العام الدكتور محي الدين صابر، وترأس الجلسات. وحضر جلسة الافتتاح الأستاذ ماكاغيانسار، المدير العام المساعد في القطاع الثقافي لليونيسكو نيابة عن المدير العام السيد محمد مختار أمبو، والسيد أحمد الدراجي الممثل الدائم للمنظمة العربية في اليونسكو، وبعض كبار موظفي اليونيسكو. وأسهم في الندوة باحثون عرب وفلسطينيون من مناطق مختلفة من العالم. وهم : محمود درويش، وجبرا إبراهيم جبرا، وإدوارد سعيد، وإبراهيم أبو لغد، وسحر خليفة، ومحمد بنّيس وحسام الخطيب. كما شارك فيها كل من عبد الله حوراني عن دائرة الثقافة في منظمة التحرير الفلسطينية، وعمر مصالحة ممثل المنظمة في اليونيسكو، والسكرتير العام للجمعية العالمية للحفاظ على التراث الثقافي الفلسطيني ورعايته. (١)

وبعد مناقشات دامت يومين كاملين انتهت الندوة إلى إقرار البرنامج التالي، الذي روعي فيه الاقتصار على الخطوط العريضة والبعد عن التفاصيل بوصفه وثيقة شبه تأسيسية:

أ) في مجال الدراسات :

١. تاريخ الأدب الفلسطيني المعاصر.

٢. الأجناس الأدبية وتطورها.

٣. توثيق الأدب الفلسطيني المعاصر.

* أعلام هذا الأدب.
* الدراسات المتصلة به.

٤. الأطروحات النظرية حول الأدب الفلسطيني المعاصر.

ب) المنتخبات والأعمال القابلة للترجمة :

* منتخبات الشعر الفلسطيني المعاصر.
* منتخبات القصة القصيرة.
* أعمال كاملة شعرية، قصصية، مسرحية، أو روائية يتم اقتراحها على هيئات النشر.

ج) إنشاء معهد الأدب الفلسطيني المعاصر: ويشمل:

* مكتبة فلسطينية شاملة.
* مكتبة الأدب الفلسطيني، يشرف عليها قديرون لاختيار الأعمال الإبداعية وترجمتها إلى اللغات الأدبية بالاتفاق مع دور نشر من الدرجة الأولى.
* قسم التوثيق، ويهتم بما تمت الإشارة إليه في النقطة أ.
* هيئة الاتصال، وتعنى بالتنسيق بين الباحثين والمهتمين بالأدب الفلسطيني المعاصر، عربياً ودولياً.
* التفرّغ، ويقيد منه الذين يقدمون على إنجاز أعمال إبداعية، وكذلك الباحثون الذين يرى المعهد وجوب تكليفهم إجراء دراسات حول الأدب الفلسطيني المعاصر طوال المدة التي يستغرقها أي عمل من هذه الأعمال، أو من يرى إمكانية مساعدتهم في هذا المجال. (وتضمنت الأوراق المقدمة للندوة ومناقشاتها تفصيلات كثيرة حول هذه الموضوعات). (٢)

١-٢- ندوة «أيام فلسطين الثقافية والفنية»، القاهرة ١٩٩٠

وكانت المناسبة الثانية مكملة للأولى بمعنى من المعاني، ومتصلة تقريباً بالإنتاج الأدبي والفني المتعلق بفلسطين وقضيتها بوجه عام. وقدمت فيها مطالعات وأوراق عمل مهمة وإضاءات على الموضوع. وكان من أبرز المشاركين

فيها جبرا إبراهيم جبرا وسلمى الخضراء الجيوسي بالإضافة إلى أدباء بارزين من الأرض المحتلة، وكوكبة من أدباء مصر المتابعين للشأن الفلسطيني. وعلى الرغم من أهمية المطالعات والمداولات التي دارت في الندوة، فقد كان واضحاً أن الجامع المشترك لم يتعدَّ الأفق العام للموضوع، ولم يظهر اهتمام بتحديد الخطوط الناظمة لمعالجة المسألة المنهجية.

وقد قدم كاتب هذه السطور مطالعة بعنوان: «فلسطين في السؤال الثقافي العربي»(٣)، حاولت أن تبيّن غزارة الأسئلة المتعلقة بفلسطين في الثقافة العربية الراهنة، وتذبذبها الدائم حسب تماوج الأحداث وحيرتها إزاء أية رؤية مستقبلية. وانتهت المطالعة بالسؤال الذي طرحته الانتفاضة الأولى (١٩٨٧-١٩٨٨)، وربما كان مفيداً اقتباس المقطع المتعلق بهذا السؤال، لأنه يصح في مجال الانتفاضة الثانية القائمة حالياً والتي يلاحظ أنها لم تُثر من الأسئلة والإبداعات في الثقافة العربية إلا جزءاً بسيطاً مما أثارته الانتفاضة الأولى، فهل يعني هذا أنه حتى الأسئلة لم تعُدْ ذات جدوى؟ وماذا تبقى لنا غير الأسئلة؟

هذا هو المقطع الذي ربما لا يحتاج إلى تعليق إذ ينطبق على الانتفاضة الثانية :

«كانت الثقافة العربية بين مصدق ومكذب، كما هو شأنها في كل مفاجأة، وماذا يمكن أن تفعل ثقافة في ظل هكذا واقع داخل في منافسة مستديمة مع الخيال. ومع الحجر المنطلق من اليد والمقلاع راحت الثقافة تمطر الأسئلة. أسئلة سريعة وغير محبوكة بعناية ولكنها أسئلة وكان أصعب سؤال هو سؤال الذات: ما العمل؟

بعض الشعر عاد مع حليمة إلى العادة القديمة، فتغنى ومجّد وأشاد ومدح، ورفع الحجر وكاد ينسى اليد التي صنعت الحجر، والقصة كذلك حاولت أن تنافس خيال الواقع فما أتت بما يلفت النظر.

وكانت لوحات وكانت أناشيد، ولكن من كل تلك المتابعات اللاهثة ربما لم تصب بعض الهدف إلا تلك القصائد الملحمية التي أدركت بعد كل التجربة والمرارة أن السؤال الملحمي المركب هو سؤال العصر وهو سؤال القضية.

وكان هناك سؤال غير ثقافي وغير فني وغير أدبي. وهو سؤال الأسئلة. كانت تسأله الثقافة كل لحظة وظل يقتلها ألا تجد لها أية بادرة من جواب:

إلى متى؟ عمر الشرارة بلغ ثلاث سنوات، والحقل كله بالانتظار، فمتى يشتعل؟

وما لم تستطع الثقافة العربية إيجاد الطريقة الفعالة لإشعال الحقل كله من الشرارة المتلظية فإن كل أسئلتها تبقى مخصيّة، وتُبقيها دائماً لاهثة وراء تطورات الواقع (الخيالية)، بدلاً من أن تمسك بزمامه لتصوغه في أحسن تقويم». (٤)

وهناك ندوات أخرى عقدها اتحاد الكتاب العرب وجهات ثقافية عربية متعددة، إلى جانب دراسات جامعية وأعداد خاصة في المجلات، ولكن نادراً ما جرى التطرق إلى أهمية المسألة المنهجية.

ثانياً - تساؤلات حول المصطلحات ودلالاتها

يتساءل المرء منذ البدء: ما المقصود بالأدب العربي الفلسطيني الحديث؟ ذلك أنه قبل الخوض في مسائل المنهجية والتخطيط يحسن بالمرء أن يعرف حدود البحث الذي يتصدّى له. وبالطبع يبدو هذا الأمر من بديهيات البحث العلمي، ولكنه من زاوية معينة يبدو مشوباً ببعض التداخل والتشابك: فالبدء بتحديد الموضوع ورسم تخومه حق طبيعي وشُروع منطقي إلا أن هذا الحق لا يبدو مطلقاً بل هو مقيد بقيود داخلية ولا يمكن إسقاطه إسقاطاً من الأعلى، أي من خارج الظاهرة المدروسة واستناداً إلى إرادة سامية. إن التحديد يقتضي قيام تفاعل بين العنوان ومادة العرض، أي انبثاق العنوان من الأداء وليس العكس. وما أكثر أولئك الذي يرسمون منذ البدء وبحزم حدود موضوع معين ثم يأتي أداؤهم غير مطابق جزئياً أو كلياً لما رسموه من حدود، وذلك منزلق بحثي لا تخفى خطورته.

والمشكلة الأشد تعقيداً أننا، بمجرد ما نحاول الإقدام على تحديد كلمات العنوان مثلاً، ندخل فوراً في مسائل المنهج، ويتحكم تصوُّرنا - الواعي أو الكامن - للمنهج بكل ما نبغي تحديده.

وبالطبع يستطيع المرء أن يمضي إلى ما لا نهاية بهذه التساؤلات المتداخلة التي تجنح في المعتاد جنوحاً متفاوتاً باتجاه البهلوانية. ولكيلا ندرأ الشبهة قبل فوات الأوان، نسارع إلى الدخول في الموضوع من خلال الكلمات الأربع الرئيسية التي يدور حولها العنوان «الأدب العربي الفلسطيني الحديث».

٢-١- الأدب : تساؤلات حول الدلالة

والأدب كما قال الأقدمون شعر ونثر، ونريح أنفسنا من

المناقشة الملتوية كأزقة مدينة قديمة، ونسارع فنزيد ركيزة، يؤمل ألا توحي بأنها ثالثة الأثافي، وهي الآداب الشعبية. والشعر نعرفه، لا مشكلة. ولا يحق لنا منهجياً أن نميز فيه بين شعر وآخر وبين موزون مقفى وكل بيان زعم لنفسه صفة الشعر لابد من قبوله حتى لا ندخل في المتاهات والمشاحنات. ولكن في النثر تأتي المشكلة. فما هذا الأدب النثري الذي نريد دراسته.

يمكن ببساطة أن نقول إنه القصة والرواية والأدب والفن الشعبي. ولكن المشكلة هي أن النثر أوسع من ذلك بكثير. فهناك مثلاً النثر الفني وهناك النثر العلمي وهناك نثر العلوم الإنسانية، ولكل منها وجهته ومنحاه. وهناك أيضاً المسرح – وما أدراك ما المسرح؟ هل يدخل في عنوان (الأدب) هنا ؟ والمسرح نثر وشعر بالطبع، ولكنه أيضاً في جانب منه نص كلامي ، وفي جانب آخر تقنية وإخراج، وفي جانب ثالث تنفيذ وتمثيل. فماذا نحن فاعلون؟

وحتى لو تجاوزنا قضية المسرح بالتركيز على النص اللغوي، وقلنا إن القصة والرواية مقبولتان على نحو ما قبل الشعر، أي بمجرد ادعاء الانتماء ودون التدقيق في الهوية المضمونية أو الشكلية، فإنه يبقى أمامنا تحدي المقالة مثلاً. هل نكتفي بالمقالة الأدبية (التي يصعب إيجاد معيار لتمييزها) ؟ أم نتناول ذلك البحر الزاخر من مقالات شعب معانٍ مشردٍ غير مستقر ليس أمامه، للتنفيس عما هو فيه، سوى تلك النفثة الحارّة التي يسمونها المقالة؟ (وسوى تلك الزفرة الحرّى التي يسمونها القصيدة وهما بالمناسبة فرسا رهان في أدب الفلسطينيين المعاصر).

وهناك أيضاً أدب الرسائل والمذكرات والخواطر وغير ذلك ماذا نقول هنا؟ هل نضع معياراً فنياً فحسب؟ وإذا نحن تبنّينا معايير (الدكاترة) زكي مبارك مثلاً، فماذا سنفعل بالأدبيات السياسية التي تشكل منحىً نثرياً مستقلاً تماماً وذا شخصية متميزة في إطار الثقافة الفلسطينية المعاصرة! هل نستبعد كل هذا المنحى؟ هل ندخله في صلب المنهاج؟ هل نمرّ به مرور الكرام فنجزّ بعض جوانبه ليضحى أضيع من الأيتام على مأدبة اللئام، ويضحي الكرم لؤماً؟

وماذا عن الأدب الشعبي؟ وهل يجوز إغفال تراث أدبي شعبي حي مواكب للأحداث بحرارة مبهرة، ومعبر عن صميم موقف المقاتل في المعركة، وشجون الأم المعانية من الفقد والاضطهاد في البيت؟

وماذا عن أدب العلوم الإنسانية : التاريخ والفكر والفلسفة والاجتماع؟

وماذا عن أدب العلوم؟ ماذا عن لغة الكيمياء والفيزياء وماذا عن لغة الأعمال والتجارة وإدارة الأعمال ؟

وهكذا، ما إن يبدأ الإنسان بطرح الأسئلة حتى يكتشف أن المسألة ليست سهلة كما تبدو على السطح، وإذا لم يُقِم الإنسان جدلاً (ديالكتيك) بين مدلولات عنوانه وطبيعة مادة مضمونه فإنه لابدّ واقع في حيص بيص، وما نظنه الا واقعاً فيها، حتى لو أقام ذلك الجدل. فالمسألة، والحق يقال، لا حلّ لها، وهي مفتوحة للاجتهاد ولنوعية الإمكانات المتاحة.

وحتى لا يظن احد أن ما نحن فيه هو محاولة لاصطناع مشكلة من لا شيء لنسارع إلى الاستشهاد برأي شيخ المنظرين الأدبيين في عصرنا (رينيه ولك)، إذ يقول في مطلع الفصل الثاني «طبيعة الأدب» من كتابه المعروف نظرية الأدب:

«من الواضح أن أول مشكلة تجابهنا هي مادة البحث الأدبي. ما الذي يُعدّ أدباً وما الذي لا يُعدّ ؟ وما طبيعة الأدب ؟ لمثل هذه الأسئلة التي تبدو بسيطة قلما نعثر على جواب واضح».(٥)

فإذاً المشكلة ليست مصطنعة ولا (مفتعلة)، ولكن يبقى صحيحاً أن مجال البحث في الأدب الفلسطيني ليس مجال حلها، بل هو أبعد مجال بحثي عن إمكانات حلها لأنها أعقد مجالات البحث، ولأسباب أخرى في بطن الشاعر. وحسبنا هنا أن نؤكد ضرورة الاتفاق منذ البدء على تحديد المقصود بكلمة أدب، وهذا ما سنحاوله في القسم الثالث بعد استكمال التساؤل حول المصطلحات الأخرى.

٢-٢- الفلسطيني والعربي الفلسطيني : إشكالية متداخلة

وهاهنا تبرز مشكلة.

ما المقصود بالفلسطيني في مجال الأدب؟، يقول ميثاق منظمة التحرير الفلسطينية في مادته الخامسة:

«الفلسطينيون هم المواطنون العرب الذي كانوا يقيمون إقامة عادية في فلسطين حتى عام ١٩٤٧ سواء من أخرج منها أو بقي فيها، وكل من ولد لأب عربي فلسطيني بعد هذا التاريخ داخل فلسطين أو خارجها هو فلسطيني».

وبالطبع يسهل تطبيق هذا المعيار آلياً، واعتبار إنتاج كل

فلسطيني (بالجنسية) داخلاً في نطاق الدراسة المنشودة، ومع أن الميل الطبيعي للإنسان لا يمكن أن يكون ضد هذا الاتجاه فإنه لابد من الاعتراف بوجود عقبات متفاوتة الأهمية تعترض تطبيق هذا المبدأ. ومن أبرز هذه العقبات:

الجانب الأول: جنسي أو قانوني. فهناك قسم كبير من الفلسطينيين مثلاً يعيش في أقطار عربية أو أجنبية، وقد يحمل جنسيتها وقد لا يحمل، ويدخل إنتاجه عضوياً في مجمل إنتاج البلد الذي يعيش فيه، فكيف يحدد إنتاجه (وربما كان الوضع الأردني يمثل أعقد الحالات)، ويليه الوضع في كل من سورية والعراق.

الثاني: فني أدبي. ذلك إن الإنتاج الأدبي الفلسطيني (فيما عدا ما يتصل بأدب النكبة) غير متجانس تقريباً، وهو ينمو في بيئات متنوعة التجارب، وبعضه يظل وفياً للثيمة الأصلية للأدب العربي الفلسطيني، وبعضه يندمج اندماجاً كلياً في الظاهرة الأدبية المحلية للأقطار المضيفة ولاسيما حين تكون هذه الأقطار ذات مناخ دَمْجيَ، أي لا تضع تمييزاً يفصل الفلسطيني عن البيئة المحلية. ومثال ذلك سورية التي يصعب أن يميز فيها الإنسان بين من هو فلسطيني في الساحة الأدبية ومن هو غير فلسطيني من خلال المعايير الأدبية.

ولا ننسى أيضاً أن إنتاج معظم فلسطينيي الشتات يدخل بشكل يكثر أو يقل في الظاهرة الأدبية المحلية للأقطار المضيفة، ولاسيما حين تكون عربية.

وتزداد المشكلات الناجمة عن هاتين الناحيتين صعوبة حين يتعلق الأمر بالجيل الناشئ من أبناء الشتات الذي لم يعرف فلسطين ولم يتصل بتجربة البيئة الفلسطينية.

الثالث: ومما يزيد في إشكالية التحديد أن هذه العلاقة بين الأديب الفلسطيني والبيئة القُطْرية التي يتفاعل مع ثقافتها ومناخها تأثيراً وتأثراً هي علاقة مضطربة بحكم الوضع الفلسطيني المضطرب والشتات المتوالد. ذلك أن ظروف الشتات من سياسية واجتماعية يضطر الأدباء (ربما قبل غيرهم من أبناء جلدتهم) إلى التنقل من قطر عربي لآخر، فالأدباء الفلسطينيون أشبه بالبدو الرحل، ولاسيما المرتبطون منهم بالحركات السياسية والثورية، وحالتهم أشدُّ حدة من حالات ترحُّل إخوانهم من الأدباء العرب، الذين هم أيضاً في حالة ترحّل. وهكذا يكون إنتاجهم المحلي في الأقطار المضيفة مبتوراً وموزعاً. وفي حالة أقطار عربية مثل لبنان والأردن والكويت وغيرها كانت هناك ارتحالات حادة وغير اختيارية وطالت الأدباء قبل غيرهم. وحتى في حالة بلد أكثر استقراراً من هذه الناحية، مثل سورية، نجد أمثلة كثيرة لهذا الارتحال. فمثلاً غسان كنفاني لم يلبث بعد نشاطه الأدبي في سورية أن غادرها إلى الكويت، حيث بدأ نجمه يلمع هناك ومن خلال التفاعل مع البيئة الأدبية المحلية، ثم انتقل إلى لبنان حيث تفجرت طاقاته الفنية ونضجت في أعماله القصصية معالجة الموضوع الفلسطيني المستوحى من تجربة الهجرة والشتات. ويوسف الخطيب أنهى دراسته الثانوية في فلسطين ثم انتقل إلى سورية، ثم أقام زمناً في هولندا وفي لبنان وغيره، ثم عاد فاستقر في سورية؛ ونواف أبو الهيجا بدأ نشاطه في العراق، ثم أقام بضع سنوات في سورية، ثم غادرها إلى الكويت، ثم إلى العراق الخ.. وهناك أمثلة لا تحصى. وقد يكون رشاد أبو شاور أبرز مثال للكاتب البدوي المرحّل حيناً والمترحل حيناً آخر، حتى أنه لا يجد في كثير من الأحيان الوقت الكافي للبكاء على الأطلال.

وبالطبع هذه الظاهرة ذات حدين أي يمكن أن تكون سبباً في تشتت التجربة ويمكن أن تكون دافعاً لمزيد من الالتفاف حول جوهر التجربة الذاتية الفلسطينية. وتختلف الحالة من أديب لآخر. وفي الحالتين يشكل هذا التشتت صعوبة في متابعة أعمال هؤلاء الأدباء وتطور تجاربهم الفنية.(٦)

٢-٣- الأدب العربي الفلسطيني أم الأدب الفلسطيني ؟

تروج بالتدريج التسميات القُطرية للأدب العربي في الأقطار العربية المختلفة كالأدب المصري، والأدب السعودي والأدب البحريني والأدب الكويتي. ولدى التفحص يتضح أن هذه التسميات من الناحية المنهجية الخالصة هي مجرد اختصارات لكلمة الأدب العربي لأن هذا الأدب في مختلف الأقطار العربية مكتوب باللغة العربية في معظمه، وهو سليل تاريخي للأدب العربي المتوارث منذ القدم. ولاشك أن هذه التسميات (المختصرة) في بعض الأقطار العربية يصعب أن تعتبر مختصرة لأنها متعمدة لتعبر عن تمسك بالواقع القُطري لأسباب فوق أدبية لا شأن للمناقشة الحالية بها. وبوجه عام لابد من الاعتراف بوجود سمات مميزة للأدب العربي حسب المناطق والأقطار، تمثل البيئة المحلية وتغتني بنكهتها، وهذه السمات تعلن عنها وترمز لها التسمية القُطرية المعنيّة. وهذا يعني أن إضافة كلمة عربي من الناحية المنهجية ينبغي ألا توحي بأي محاولة لطمس قسمات

التجارب الوطنية الخاصة. إن هذا الكلام غير مقصود لذاته، ولكنه مجرد إطار لوضع مشكلة تسمية الأدب العربي الفلسطيني في إطارها المنهجي الصحيح.

وفيما يتعلق بالأدب العربي الفلسطيني، الذي هو موضع النقاش الحالي، تبدو المشكلة أشدّ تعقيداً ليس من ناحية التسمية فقط بل من ناحية طبيعة هذا الأدب وظروفه السياسية والثقافية ووحدة هويته، وذلك من النواحي التالية (إضافة إلى ما تقدم):

أ- لا يمكن إنكار وجود تيارين أدبيين فلسطينيين متمايزين في جوانب تكثر أو تقل ضمن إطار التجربة الكبرى المشتركة، وهما أدب الأرض المحتلة وأدب الشتات سواء في الأقطار العربية أو في أصقاع الأرض المختلفة. ويلاحظ أنه حتى أوائل التسعينيات كانت هناك شبه هوة بين التيارين بسبب صعوبة التواصل. إلا أنه بعد قيام السلطة الوطنية الفلسطينية (١٩٩٣) على جزء من فلسطين المحتلة تضاءلت حواجز كثيرة وساعد الاتصال البشري على مزيد من التفاعل الثقافي، ومع ذلك تبقى لكل تيار نكهته ضمن الإطار العام. (٧)

ب- يتفاوت تأثر الإنتاج الأدبي لأبناء فلسطين في الأقطار العربية تفاوتاً شديداً حسب درجة الاندماج في البيئة الثقافية المحلية للأقطار المضيفة وحتى حسب درجة حرية التعبير المتاحة في هذا القطر العربي أو ذاك. وتتفاقم مشكلة الإنتاج الأدبي الفلسطيني في الشتات لأنه غالباً ما يكون أدب مهاجر، فردياً أو جماعياً.

ج- وبالمقابل هناك بعض ملامح التفاوت بين الإنتاج الأدبي للفلسطينيين داخل الخط الأخضر (عرب ١٩٤٨) وبين إنتاج أقرانهم في فلسطين خارج الخط الأخضر، وكلها أراض محتلة، ولكن ظروف البيئة الإنتاجية متفاوتة.

ويظهر إنتاج عرب ١٩٤٨ تأثراً متزايداً بسمات المعايشة اليومية والتعليم وآليات الاحتكاك الثقافي والصراع الحضاري مع العدو الصهيوني. ويعتبر نجاح الإنتاج الأدبي الفلسطيني في صون هويته العربية والوطنية ضمن ظروف الحصار ومحاولات طمس الهوية والتجهيل والاضطهاد والتمييز العرقي يعتبر هذا النجاح ظاهرة تاريخية شديدة الأهمية ليس في التاريخ العربي فقط بل في تاريخ الإنسانية المعاصرة. والأمثلة على النجاح كثيرة ربما كان سميح القاسم أبرز عناوينها. ومقابله يمكن أن يذكر أنطون شماس، الذي كتب روايته أرابيسك Arabesques بلغة عبرية متقنة، وترجمت هذه الرواية إلى الإنجليزية والفرنسية، وربما إلى لغات أخرى، وكان مضمونها إنسانياً عميقاً حول صراع الهوية اليومي وتفحص الانتماء العربي (الإسرائيلي) الغاطس في أزمة الاحتكاك المعيشي واللغوي والثقافي مع نماذج إسرائيلية متفاوتة في انغلاقيتها وتعصبها. (٨)

ونظراً لتلاحق التطورات السياسية في فلسطين المحتلة والتداخلات التي حدثت منذ قيام السلطة الوطنية الفلسطينية وعودة عدد من أدباء الشتات إلى الأرض الطيبة، فإنه من السابق لأوانه إصدار أحكام منهجية مسبقة بشأن هذه المشكلة وتأثيرها المتوقع في عملية تصنيف الظاهرة الأدبية الفلسطينية وتلمُّس خواصها النوعية. ومن الواضح أن الأحداث المتلاحقة للصراع العربي الصهيوني تلقي دائماً بظلالها على اتجاهات الإنتاج الأدبي ومعه الإنتاج الثقافي والفني وتجعل أحكامنا بشأن هذا الإنتاج مترجرجة وبالتالي عرضة للأخذ والرد. وبذلك تكون تسمية الأدب العربي الفلسطيني مظلة سلامة واسعة لاحتواء مختلف الحالات.

٤.٢. الحديث والمعاصر: مشكلة عامة

كذلك يتعرض مصطلح الحديث لتفسيرات مختلفة، سواء في اللغة العربية أو في اللغات الأخرى، ويتداخل مع مصطلح آخر هو مصطلح المعاصر.

ومن الضروري، قبل الشروع في أي بحث يتعامل مع أي من المصطلحين، تحديد المقصود بوضوح. ويمكن أن نُعيد هنا ما قلناه بالنسبة للمشكلات السابقة من أن تجربة دراسة الأدب الفلسطيني غير مرشحة على الإطلاق لحل مشكلات المنهج والمصطلح، ما دامت تحمل من التعقيدات والتدخلات ما لا يسهل حله حتى من خلال مصطلحات متبلورة، بل إنها تقدّم فرصة للباحث في مجال تفحّص مدى فعالية المصطلحات النقدية ونقاط ضعفها وقوتها.

وتجنباً للمماحكات التي تدور حول هذين المصطلحين، يحسن أن نشير من الآن أن المقصود هنا: الأدب العربي الفلسطيني الحديث الذي واكب انبثاق مفهوم الكيان الوطني الفلسطيني منذ مطلع عصر النهضة، وتبلور مع بدء فترة الانتداب البريطاني على فلسطين في أول العشرينيات (١٩٢٢) حتى يوم الناس هذا.

ثالثاً - محاولة باتجاه بلورة المصطلحات

بعد استعراض مشكلات المصطلح وانطلاقاً من تحليلها

السابق أصبح ممكناً تقديم تصور مركز لمشمول كل بند من بنود العنوان حتى تكون حدود المنهج واضحة؛ وسوف يعرض كل بند حسب ترتيب وروده في القسم السابق (الثاني).

٣-١- الأدب

سيجري تناول الأدب بمفهومه الضيق والعريض. مع التركيز على المفهوم الضيق (ذي الطبيعة الجمالية والنفسية)، وهذا يتناسب مع الفهم العربي العام للظاهرة الأدبية في إطار الثقافة.

الأدب بالمعنى الضيق:

ويدخل فيه دخولاً رئيسياً الأجناس الأدبية المعروفة: الشعر، القصة بأشكالها المختلفة، المسرح، ولاسيما من ناحية النص المسرحي، المقالة الأدبية بأشكالها المختلفة، السيرة والسيرة الذاتية والمذكرات. (أي كل تلك الكتابات التي تستعمل فيها اللغة استعمالاً جمالياً خاصاً أو قريباً منه).

ويدخل في ذلك أيضاً الدراسات المواكبة لهذا الإنتاج، ولاسيما: التأليف الفكري والأدبي والفني، مع التركيز على التاريخ الأدبي والنقد والدراسة الأدبية والترجمة الأدبية.

الأدب بمعناه الواسع : Les Belles Lettres

ويدخل فيه بوجه خاص: الكتابات السياسية والكتابة الصحفية، والعلوم الإنسانية، ولغة العلوم.

وتشكل الدراسة هنا إطاراً لدارسة الأدب بمعناه الضيق، ويكتفى منها بما يتصل بأساليب التعبير وتطوراتها وعلاقتها بأسلوب التعبير الأدبي.

الأدب الشعبي:

ويشمل الأشعار والأغاني والأمثال والقصص الشعبية وما إليها.. وفي الحالة الخاصة لدراسة الأدب العربي الفلسطيني لابد أن يحتل الأدب الشعبي مكانة جيدة، لأنه المعبّر الأكثر تماسكاً عن روح الشعب وأصالة هويته، وهو الأكثر ثباتاً بينما تعرض الأدب الفصيح لتأثيرات الشتات وتأثيرات الاحتلال والرياح الغربية. ويضاف إلى ذلك قوة التعبير الفطري عن حياة الكفاح والصمود والمقاومة التي مازال يعيشها الشعب الفلسطيني منذ مطلع القرن العشرين.

ومن الناحية السياسية تبدو الحاجة أكثر إلحاحاً لحفظ التراث الشعبي الفلسطيني لأنه مقوم من مقومات الصمود الوطني في وجه المحاولات الشرسة، التي بلغت أوجها في المرحلة الحاضرة وانكشف تماماً هدفها المغرض باتجاه محو الشخصية الفلسطينية وطمس هوية الفلسطيني ونقل الشعب العربي الفلسطيني من مرحلة التمزيق والتشتت والتهجير إلى مرحلة الاندثار.

٢.٠٣ العربي الفلسطيني: الهوية والانتماء

إن تجاهل تعقيدات مشكلة الهوية والانتماء التي طرحت في القسم الأول (٢-٢) لا يمكن أن يكون سبيلاً لخدمة المنهج المنشود. ولكن يخفف من حدة المشكلة أن الوعي الوطني الفلسطيني نما نمواً صارخاً ابتداء من منتصف الستينيات، ومع انبثاق الثورة الفلسطينية ونداءات النضال الوطني من خلال مفهوم تولي الفلسطينيين زمام المبادرة في الكفاح من اجل قضيتهم. وعاد معظم الأدباء الفلسطينيين – أينما كانوا في الوطن العربي أو العالم – إلى حقيقتهم الوطنية بعد أن كانت الظروف السياسية والمعيشية من حولهم تدفعهم إلى المواربة بهذا الشأن، كما أن الصلة الحياتية والسياسية والثقافية والنضالية فيما بينهم تنامت تدريجياً وأسهمت في خلق مناخ مشترك وطني ثقافي أدبي (وليس اجتماعياً بالضرورة بسبب اختلاف ظروف مجتمعاتهم ونظمها وأحياناً قيمها الخاصة).

وحيثما وُجد تشديد على الهوية الفلسطينية أو فلسطينية الموقف، فذلك ما تستدعيه أحياناً ضرورات تأكيد الهوية ويحسن ألا نصرف المرء بعض المبالغات غير المستساغة التي تقود إليها ظروف القهر في التجربة الفلسطينية إلى التشكك في الطابع العربي لأدب أبناء فلسطين وانتمائهم. وتبقى هذه الظاهرة واحدة من الظواهر المهمة التي تبقى بحاجة لمزيد من التفحص ووضع النقاط فوق الحروف.

وكان لكل التطورات أثر مباشر وعميق في الإنتاج الأدبي الفلسطيني الحديث، بل إن هذا الإنتاج لا يمكن أن يكشف عن طبيعته ومراميه دون ربطه بالظروف المحيطة به.

وعلى الرغم من وجود عقبات منهجية وفوق منهجية (سياسية، اجتماعية، معيشية) فإنه يمكن القول إن كل ما أنتجه كتاب ذوو أصل فلسطيني (حسب تحديد ميثاق منظمة التحرير الفلسطينية في مادته الخامسة، المشار إليه سابقاً) هو بطبيعة الحال مشمول بمصطلح الأدب العربي الفلسطيني، سواء في الأرض المحتلة أو في البلاد العربية أو في بلدان المهاجرة الأخرى، بصرف النظر عن الجنسية التي يحملها أو الانحياز السياسي أو القطري. وقد يؤدي هذا التبعثر إلى إغناء

الشخصية الأدبية الفلسطينية ومنحها تلويناً خاصاً مميزاً. والمشكلة المعقدة هي أن تحمل طبيعة الإنتاج الناجم عن التبعثر مؤشرات تنقض هذا الانتماء أو تتنكر له. وهنا تعالج كل حالة خاصة على حدة، ومن الصعب إصدار أحكام مسبقة قبل دراسة الحالات وحصرها.

وهناك مشكلة أخرى معقدة هي مشكلة الأجيال الناشئة ولاسيما في الشتات من خلال تجربة الاندماج، وهي آخذة في التفاقم. وربما يكمن حل هذه المشكلة في التأكيد المستمر للهوية العربية للأدب الفلسطيني. وبوجه عام تدل المؤشرات حتى الآن على أن المشكلة مفترضة، ولكن ليس من الحكمة تجاهلها.

وينبغي أن تدخل المشكلات المذكورة سابقاً في بنود أي منهج مفصل في المستقبل.

٣.٢.٣ الأدب العربي الفلسطيني: تبلور المصطلح

من المأمول أن يوضع كل ما أشير إليه في هذه المناقشة المبدئية بكلمة (فلسطيني) ضمن إطاره العربي الأوسع، وتُستعمل كلمة فلسطيني هنا من اجل دقة التمييز ومن اجل إبراز خصوصية التجربة، ويجب ألا ينفي هذا الاستعمال بأي شكل من الأشكال الحقيقية التي جرى تأكيدها سابقاً حول صحة مصطلح الأدب العربي الفلسطيني. وهذه ليست حقيقة قومية (فوق أدبية) فحسب، بل هي حقيقة أدبية لا مراء فيها ليس فقط من ناحية الانتماء اللغوي العربي للأدب الفلسطيني بل من ناحية التفاعل العضوي الحقيقي أيضاً. وتشير كل الظواهر إلى أن تطور البحث في التجربة الأدبية الفلسطينية سوف يحمل تأكيدات جديدة لعمق الانتماء العربي لهذا الأدب على الرغم من بعض تفجرات الانتماء الإقليمي الضيق نتيجة لضغوط تطورات المعاناة. والمسألة برمتها متروكة بالطبع لنتائج تطورات البحث. على أن التعقيد المنهجي لا يمنع المرء من القول إنه إذا كانت هناك آداب عربية معينة قد دفعت، بعوامل مسقطة أو بنتيجة تطورات تاريخية سياسية، لأن تمارس عزلة نسبية فإن الأدب العربي الفلسطيني بطبيعة دافعه النضالي وبحكم مُلكيته الواسعة التي تمتد من المحيط إلى الخليج وتتجاوز ذلك إلى الآفاق العالمية الرحبة، وبمقتضى الهوية العربية الإنسانية التي يرفعها في وجه الهوية الإسرائيلية الصهيونية الانغلاقية، هو أدب عربي قلباً وقالباً، وروحاً ومبنى، وشكلاً ومضموناً.

ولذلك يلزم منهجياً اعتماد مصطلح الأدب العربي الفلسطيني، حتى لو كان هذا الأدب مكتوباً بلغات أخرى غير العربية كما هو شأن بعض الكتابات باللغة العبرية في فلسطين المحتلة أو بلغات بلدان الشتات على امتداد العالم.

وأخيراً لا تكتمل الصورة إلا بالربط بين الأدب العربي الفلسطيني وتيار أدب النكبة العربي. ذلك أن هناك تياراً أدبياً عربياً كاملاً يمكن تسميته بتيار أدب النكبة أو أدب التجربة الفلسطينية ويمثله مبدعون مناضلون عرب وقفوا أنفسهم تقريباً على التجربة الفلسطينية وما تفرّع عنها وعاشوا تجربة الثورة الفلسطينية كاملة بما في ذلك التجربة الثقافية والأدبية.

وبالطبع يمكن أن تتحدد طبيعة العلاقة بين الأدب العربي الفلسطيني وأدب النكبة الفلسطينية من خلال تطورات البحث. والعلاقة المضمونية بينهما متداخلة بالفعل، فمصطلح (أدب القضية الفلسطينية) يُراد له أن يشمل كل تلك القصص والأشعار والأقوال المتعلقة بتجربة القضية بصرف النظر عن جنسية كاتبها، وبذلك تخرج كتابات فلسطينية كثيرة من خيمة هذا العنوان لتدخل خيمة الأدب العربي الفلسطيني، لأنها لا تتعلق مباشرة بتجربة القضية الفلسطينية وإن كانت تدور حول جوانب أخرى من الحياة الفلسطينية.

٣-٤- الأدب العربي الفلسطيني الحديث

انطلاقاً من المناقشات السابقة حول التحديد الزمني، فإنه من الممكن تحديد الفترة المقصودة حسب إملاءات الإنتاج الأدبي نفسه. وفي هذه الحالة يمكن أن نقول ان التاريخ الحديث للأدب الفلسطيني يجب أن يبدأ مع بدء الوعي الوطني الفلسطيني في فترة عصر النهضة. أي مع بدء الفترة التي اصطلح على تسميتها بفترة الأدب العربي الحديث وبذلك لا نكون قد خرجنا عن التحديدات المتفق عليها عامة بشأن الأدب العربي الحديث، وإن كنا لا نبعد عن الحقيقة كثيراً إذا أكدنا أن الوعي الوطني الفلسطيني بدأ مبكراً بعض الشيء، وتطور بسرعة واكتسب قسطاً متزايداً من التسييس بفضل صدامه المبكر مع حركة الاستيطان الصهيوني. وبالطبع كان الصدام أيضاً مع

المستعمر البريطاني حافزاً قوياً، ولكن هذه الحالة مشتركة بين جميع الأقطار العربية التي وقعت في قبضة الاستعمار عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، وكان لكل هذه الاحداث تأثيرها في الحياة الفلسطينية وبالتالي في طبيعة الإنتاج الأدبي والثقافي..

وهكذا يمكن أن نتصور هذه الفترة من خلال أربع مراحل:

أ- مرحلة البداءات (أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين).

ب- من النهضة إلى النكبة (أوائل القرن العشرين – النكبة ١٩٤٨).

ج- مرحلة النكبة والصدمة (١٩٤٨- أواسط الستينيات).

د- مرحلة النهوض الثوري وعودة الوعي (من أواسط الستينيات حتى العصر الحاضر).

وهي مراحل متصلة مترابطة في الأدب، وهناك شعراء عاصروا أكثر من مرحلتين من هذه المراحل مثل المرحوم عبد الكريم الكرمي (أبو سلمى)، والعبرة بالسمات الغالبة على طبيعة الإنتاج.

ومن المناسب دائماً وضع هذا الإنتاج الحديث في إطاره التاريخي القديم وربطه حيثما أمكن ذلك بإسهام الإقليم الفلسطيني في مسيرة الثقافة العربية والأدب العربي على امتداد العصور السابقة.

رابعاً - صعوبات عملية ومنهجية ومشكلة البنية التحتية

هناك دراسات جادة تناولت الأدب الفلسطيني قبل النكبة وبعدها، وبعض هذه الدراسات نحى منحىً تاريخياً عاماً مثل مؤلفات الأساتذة عبد الرحمن ياغي وهاشم ياغي وحسني محمود وفخري صالح. وهناك كثيرون كتبوا عن أدباء معينين أو أعمال معينة بطريقة نقدية تذوقية، وهناك أيضاً الرسائل الجامعية الكثيرة. وعلى الرغم من أن مثل هذه الجهود لا تنكر قيمتها وريادتها، إلا أن الحاجة إلى دراسات شاملة ومنهجية للأدب العربي الفلسطيني تبقى قائمة وملحة.

ولعله من فضول القول أن يؤكد المرء هنا ضرورة تطبيق المنهج العام عند إجراء أية دراسة شاملة ذات طابع تاريخي تحليلي. ولعله لا لزوم في المقام الحالي لإطلاق عبارات مدرسية حول أصول المنهج العلمي العام ونحسب أن المطلوب هنا الإشارة السريعة إلى الصعوبات الرئيسية التي تعترض طريق تطبيق هذا المنهج من جهة وإلى تبيان الوسائل المستلزمات التي من شأنها تذليل العقبات.

إن الصعوبات ذات الطابع العام جمَّة متعددة الوجوه. وفيما يلي أبرز ما يرد إلى الذهن منها. على أننا نتوقع أن الشروع في البحث لابد أن يكشف عن صعوبات أخرى. وبالطبع لا يذكر المرء هذه الصعوبات بغرض تثبيط الهمم وإنما بغرض لفت النظر إلى ضرورة إعداد العدة اللازمة.

٤-١- صعوبات تقنية

أ- توزع المادة المدروسة بين أقطار الوطن العربي، وفي الأرض المحتلة، وفي بلدان العالم وعدم وجود مكتبات متخصصة في الموضوع.

ب- النقص الشديد في الجهود الببليوغرافية على الرغم من المحاولات الجديدة ابتداء من الثمانينيات.

ج- صعوبة التأكد من هوية الإنتاج الفلسطيني، ولاسيما في حالة تبني مبدأ المسح الشامل لكل ما كتبه الأدباء الفلسطينيون (وفقاً لتعريف ميثاق منظمة التحرير الفلسطينية).

د- غياب مركز بحث أو قاعدة مركزية للعمل تقدم التسهيلات اللازمة.

هـ- صعوبة التأكد من تعاون الحكومات والمؤسسات العامة في كثير من البلاد العربية وغير العربية، بسبب ارتباط الموضوع عضوياً بجوانب سياسية كثيرة تخص هذه الجهات.

٤-٢- صعوبات منهجية وخاصة:

أ- سيطرة البلبلة المنهجية على دراسات الأدب العربي الحديث والغياب النسبي لمعايير التذوق والتحليل، واضطراب القيم العامة، وغياب الإجماع العام، وسيطرة التحزبات الإقليمية أحياناً. ومن الطبيعي أن تنعكس هذه المظاهر السلبية على أية دراسة للأدب العربي الفلسطيني لا تسلح نفسها بوعي منهجي مسبق.

ب- بما أن الصفة الأساسية للأدب العربي الفلسطيني هي أنه أدب مقاتل فإن هناك صعوبة حقيقية في إخضاعه للمعايير الأدبية والذوقية المعروفة، وهناك ضرورة لتطوير معايير نوعية من داخل الظاهرة المدروسة، لا تتعارض بالضرورة مع المناهج الحالية المؤدلجة التي تتعرض لدراسة الأدب الفلسطيني ولكنها لا تلقي بنفسها في القبضة الحرفية لهذه المناهج.

ويظهر جلياً من استقراء الإنتاج الأدبي الفلسطيني أنه يصعب تطبيق أي منهج خاص أو أيديولوجي أو تزمني تطبيقاً كاملاً على الظاهرة الأدبية الفلسطينية، بل ينبغي البحث عن منهج نوعي يجد تسويغه في تكامليته واستفادته من مختلف المناهج الفنية والواقعية والاجتماعية. ونعتقد أن الدارس، من خلال الممارسة، هو أقدر الناس على التوصل إلى المنهجية المطلوبة، ولا يتعارض هذا الحكم مع الدفاع عن ضرورة وجود تصور منهجي مبسط ومرن، قبل الشروع في العمل.

ج- الغياب النسبي للدراسات المساعدة ولاسيما فيما يتعلق بتاريخ المجتمع الفلسطيني وتطور الثقافة العربية الفلسطينية، وإن كانت بعض هذه الدراسات قد بدأت بالظهور ولكنها تحتاج إلى زمن طويل حتى تسد الثغرة. وقد أنجزت الموسوعة الفلسطينية في قسمها العام وفي قسمها المفصل الذي تلا ذلك جانباً كبيراً من هذه المهمة. وتعتبر إنجازات الموسوعة الفلسطينية (بقسميها العام والموسع) مهمة جداً لأنها مؤسسية وجماعية وموضوعية.

د- مستلزمات عملية وبنية تحتية. لابد لكل عمل شامل وبعيد المدى ومتداخل من (بنية تحتية) متكاملة تساعد الباحثين على الالتزام بالمنهج العلمي وتمدهم بالمعلومات والتسهيلات الكافية.

٣.٤ . ضرورة تأسيس بنية تحتية للبحث

إن المشروعات الأساسية التالية تشكل القاعدة الضرورية للبنية التحتية لدراسة الأدب الفلسطيني المعاصر الذي تستدعي ظروف الخاصة اهتماماً نوعياً بمتانة هذه البنية التحتية.

ا- إنشاء مركز بحث وتجهيزه بالعدة اللازمة ليكون قاعدة رئيسية للعمليات البحثية المطلوبة، وبتمكن الاستفادة من التجربة الرائدة لمركز الأبحاث الفلسطيني الذي أقامته المنظمة في بيروت في النصف الثاني من الستينيات.

ب- إجراء مسح شامل للنتاج الأدبي الفلسطيني المعاصر.

ج- إطلاق مشروع إعداد فهارس ببليوغرافية مفصلة تتناول جوانب هذا النتاج وتتابع الجديد منه. (٩)

د- إنشاء مكتبة شاملة للأدب الفلسطيني وللثقافة والدراسات المساعدة ذات العلاقة.

ه- كتابة تاريخ عام للأدب العربي الفلسطيني بشكل جماعي أو مؤسسي.

و- كتابة تواريخ خاصة بالأجناس الأدبية: الشعر، الرواية، القصة القصيرة، السيرة، وكذلك بالنقد الأدبي، وبتطور الأساليب النثرية، والترجمة. (١٠)

ومن فضول القول التأكيد على أهمية العمل الجماعي والكفاية العالية، كما أن المطالبة بهذه البُنى لا تعني التوقف عن الدراسات الفردية والانتظار إلى حين استكمال المشروع بكامله، فالخير كل الخير في استمرار المحاولات الفردية إلى جانب الخطط العامة. على أنه يستحسن تبادل المعلومات والتنسيق بين الأفراد والجهات العامة.

الهوامش

(كل رقم في هذا القسم (ثالثاً) يقابل نظيره في القسم السابق (ثانياً)، أي ٣. ١. مثلاً تعتبر استكمالاً لـ ٢. ١. ، وهكذا.

١- من نافلة القول الإشارة إلى أن المناصب عرضة للتغير، والربط بين الاسم والمنصب هنا مرهون باللحظة التاريخية لانعقاد الندوة.

٢ - انظر النص الكامل في :

حسام الخطيب ، ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية، دائرة الثقافة ، م. ت. ف. ، دمشق، دار الأهالي، ١٩٩٠: ١٣-١٥ .

٣- انظر النص الكامل في : ظلال ... : ٢٩-٤٦ .

٤- السابق : ٤٥-٤٦ . والملاحظ أنه بعد مضي خمس عشرة سنة على الانتفاضة الأولى مازال السؤال/التحدي مطروحاً على الثقافة العربية، ولكن الآن بزخم أقوى، وربما باختيارات أقل .

٥ - رينيه ولك / أوستن وارين ، نظرية الأدب ، ترجمة محي الدين صبحي ، مراجعة د. حسام الخطيب، ط٢، المؤسسة العربية ، بيروت ١٩٨١ : ١٩.

٦- من الملاحظ أنه في أول هذا القرن الحادي والعشرين لم تعُد تجربة الشتات مقصورة على الشعب العربي الفلسطيني، فقد أدت التطورات السياسية أو الاقتصادية إلى هجرات طوعية في الظاهر وقسرية في باطن الأمر، من أقطار الجنوب إلى أقطار الشمال، وقد اتسع نطاق الهجرات ليشمل مختلف البلدان العربية، ولاسيما مصر والعراق، إلى جانب موجات الهجرة السابقة التي كانت تقريباً محصورة ببلدان المغرب العربي. ومع هذه الهجرات المتعلقة بطلب الرزق وأحياناً الحرية النسبية، تبرز تجارب أدبية بلغات متعددة، ولاسيما الفرنسية واللغات الأوروبية الغربية لكن التجربة الفلسطينية مختلفة بالطبع فهي تجربة وطن سليب مغتصب يراد طمس معالمه وتراثه وثقافته وانتمائه.

٧ - الجدير بالذكر أنه قبل فترة التسعينيات كانت دراسات كاتب هذه السطور تحرص دائماً على جمع التيارين في الإطار العام والتركيز على العناصر المشتركة للتجربة.

٨- انظر دراسات حسام الخطيب المفصلة حول هذه الرواية ولاسيما في: ظلال فلسطينية : ٣٣٥-٣٥٠. والرواية غنية وتحتمل جوانب فهم مختلفة.

٩- يُحسن هنا التنويه بجهود محمود الأخرس (عمّان) وحسين غيث (القدس).

١٠- من الإنصاف الإشارة إلى أن المرحلة الثانية المتخصصة من الموسوعة الفلسطينية (القسم الثاني) تتناول بالبحث جوانب كثيرة من النقاط المشار إليها هنا.



عندمـــا يفتـــرس حيوان حيـوانا آخـر يكون كما الماء في الماء

جورج باتاي

ترجمة: محمد علي اليوسفي*

فقرة (١): محايثة الحيوان المفترس والحيوان المفترَس

أتنـاول الطبيعة الحيوانية من زاوية نظر ضيقة، تبدو لي قابلة للنقاش. لكن معناها سوف يتضح مع تقدم البحث. ومن زاوية النظر هذه فالحيوانية هي الفورية أو المباشرة بلا توسط، أو المثولية أو المحايثة Immanence.

إن محايثة الحيوان بالنسبة لمحيطه هي محايثة معطاة في وضع محدد ودقيق ذي أهمية أساسية. ولن أتحدث عن ذلك في كل لحظة، لكنني لن أهمله، وحتى خاتمة شروحي سوف تعود إلى نقطة الانطلاق هذه: يكون هذا الوضع معطى عندما يفترس حيوان ما حيوانا آخر.

وما هو معطى عندما يفترس حيوان ما حيوانا آخر، إنما هو المثيل لذلك الذي يفترس: وبهذا المعنى أتكلم عن المثولية أو المحايثة.

* شاعر وكاتب من تونس

ولا يتعلق الأمر بمثيل معروف باعتباره كذلك. وليس ثمة تعال من الحيوان المفترس الى الحيوان المفترس: هناك اختلاف من دون شك. غير أن هذا الحيوان الذي يفترس الآخر لا يمكن ان يتعارض معه في تأكيد هذا الاختلاف.

إن حيوانات من نوع معين لا يفترس بعضها البعض.. هذا صحيح. لكن ليس من المهم اذا كان الباز يفترس الدجاجة ولا يميزها عن نفسه بوضوح، كما نميز نحن شيئا ما عن أنفسنا. ان التمييز يتطلب وضعا Position للشيء (للموضوع) بما هو كذلك. ولا وجود لاختلاف قابل للفهم اذا لم يتم وضع الشيء/ الموضوع. فالحيوان الذي يفترسه حيوان آخر لم يعط بعد كموضوع. ولا توجد علاقة تبعية بين الحيوان المفترس والحيوان المفترَس، كتلك العلاقة التي تربط موضوعا او شيئا، بالانسان الذي يرفض أن يتم التفكير فيه كشيء. ليس ثمة من شيء معطى للحيوان مع مرور الزمن. أما نحن ففي نطاق كوننا بشرا، ندرك أن الشيء يوجد في الزمن. حيث تكون ديمومته قابلة للادراك، والحيوان الذي يفترسه حيوان آخر انما يكون معطى على العكس من ذلك: من دون الديمومة، وهكذا فانه يستهلك ويتلف، ويتلاشى من عالم لا يوضع فيه شيء خارج الزمن الراهن.

لا شيء في الحياة الحيوانية من شأنه أن يندرج ضمن علاقة السيد بالعبد، لا شيء بامكانه اقامة السيادة من جانب والتبعية من الجانب الآخر. وبالنظر الى أن بعض الحيوانات تفترس حيوانات أخرى، فهي ذات قوة غير متكافئة، لكن لا يوجد بينها سوى هذا الاختلاف الكمي. وليس الأسد ملكا على الحيوانات: انه في حركة المياه مجرد موجة أعلى من غيرها، تقلب الأضعف.

وإذا افترس حيوان حيوانا آخر، فان ذلك لا يغير شيئا من الوضع الأساسي: كل حيوان هو في العالم كما الماء في الماء. ثمة في الوضع الحيواني عنصر من الوضع البشري، إذ يمكن النظر إلى الحيوان كذات، موضوعها بقية العالم، لكنه هو - بالذات- لم يعط امكانية ان يرى نفسه كذلك أبدا. ويمكن للعقل البشري أن يدرك بعض عناصر هذا الوضع، لكن ليس بوسع الحيوان استيعابها.

فقرة (٢): تبعية الحيوان واستقلاليته

صحيح أن الحيوان، شأنه شأن النبتة، لا يملك استقلالية إزاء بقية العالم، إن ذرة آزوت، أو ذهب، أو جزئية ماء توجد دون أن تحتاج لما يحيط بها، وتبقى في حالة محايثة كاملة: ليست هناك أي ضرورة أبدا، وبشكل أعم، لا أهمية لأي شيء مطلقا في علاقة المحايثة بين ذرة وذرة أخرى، أو بينها وبين غيرها من الذرات. إن محايثة جسم حي في العالم هي محايثة مختلفة تماما: يبحث الجسم حوله (خارجه) عن عناصر من شأنها أن تلازمه وتكون مماثلة له ليقيم معها (بل ليرسخ نسبيا) علاقات محايثة. ولذلك فانه لم يعد كما الماء في الماء تماما. أو ان شئنا، فهو ليس كذلك إلا شريطة أن يقتات. والا سوف يعاني ويموت: إذ أن السريان (الاطراد) أو الانتقال (المحايثة) من الخارج الى الداخل ومن الداخل الى الخارج، وتلك هي الحياة العضوية، لا يدوم إلا مع توافر شروط معينة. ومن جهة ثانية، يكون كل جسم منفصلا عن سيرورات أخرى تشبهه. فكل جسم هو منفصل عن الأجسام الأخرى: وبهذا المعنى فإن الحياة العضوية، في الوقت الذي تشدد العلاقة بالعالم تسحب وتعزل النبتة أو الحيوان من العالم، إذ يمكن اعتبار النبتة والحيوان عالمين مستقلين نظريا إذا تركت علاقة التغذية الأساسية في الخارج.

فقرة (٣) الأكذوبة الشعرية المتعلقة بالحيوانية

لا شيء في الواقع يعتبر أشد انغلاقا علينا من هذه الحياة الحيوانية التي جئنا منها. ولا شيء اغرب عن طريقتنا في التفكير من الأرض وهي في حضن الكون الصموت من دون أن يكون لها ذلك المعنى الذي يضفيه الانسان على الحيوان، وكذلك من دون لا- معنى الأشياء في اللحظة التي نريد تخيلها، فإذا هي مفتقرة إلى وعي يفكر فيها. وفي الحقيقة لا يمكننا أن نتصور الأشياء من دون الوعي إلا بشكل اعتباطي، نظرا الى كون «نحن» و«نتصور» يتضمنان الوعي، أي وعينا المرتبط بحضورهما ارتباطا وثيقا. ويمكننا الادعاء، من دون شك، أن هذا الارتباط هو مجرد ارتباط هش، نظرا لكوننا سوف ننقطع عن ان نكون هنا ذات يوم، بشكل نهائي، غير أن تجلي أي شيء من الأشياء لن يكون قابلا للتصور *أبدا* إلا في وعي يحل محل وعيي اذا ما تلاشى هذا الأخير. وهنا تكمن حقيقة مرة، لكن الحياة الحيوانية، وهي في منتصف طريق وعي «نا»، تقدم لنا لغزا أكثر ازعاجا. فعندما نتصور الكون من دون الإنسان، الكون الذي من شأن نظرة الحيوان فيه أن تكون النظرة الوحيدة التي تنفتح على الأشياء، والحال أن الحيوان ليس شيئا وليس بشرا، لا يسعنا عندئذ سوى ايجاد رؤية، فيه لا نرى شيئا، لان موضوع هذه الرؤية هو انزلاق ينتقل من الأشياء التي لا معنى لها اذا كانت وحيدة، الى العالم الممتلئ بالمعنى المترتب على الإنسان والذي يضفي

على كل شيء معناه هو. ولهذا السبب لا يمكننا وصف شيء ما بدقة. وبتعبير آخر، يمكن القول ان الطريقة الصحيحة للتحدث عنه لن تكون حقا سوى طريقة شعرية، نظرا لكون الشعر لا يصف شيئا إلا وينزلق الى ما هو خفي. وباعتبارنا نستطيع التحدث عن الماضي عبر التخيل كما نتحدث عن الحاضر، فإننا لا نتحدث في النهاية عن حيوانات ما قبل التاريخ، وكذلك عن النباتات والصخور والمياه إلا بمثابة أشياء، لكن وصف مشهد مرتبط ذي صلة بهذه الشروط ليس سوى حماقة، إلا إذا كان الأمر يتعلق بقفزة شعرية. لم يكن ثمة وجود لمشهد في عالم لم تكن العيون التي تنفتح فيه لتفهم ما تراه، وحيث لم تكن العيون ترى حقا مقارنة بوضعنا. وإذا ما انطلقت الآن ببلاهة، وفي فوضى ذهنية، متأملا هذا الغياب للرؤية لأقول: «لم تكن توجد رؤية ولا أي شيء آخر- لا شيء سوى نشوة خاوية يحدها الرعب والألم والموت ونضفي عليها نوعا من الكثافة...) فليس في قولي هذا سوى سوء استخدام لقدرة شعرية، مستبدلا فراغ الجهل بوميض غامض. وأنا لا اعرف ذلك: لا يمكن للذهن ان يستغني عن وميض الكلمات الذي يكسبه هالة مدهشة: في ذلك غناه ومجده، وهي علامة سيادة souverainete أيضا. لكن هذا الشعر ليس سوى طريق يسلكه الانسان منتقلا من عالم ذي معنى ممتلئ، الى التفكيك النهائي لكل معنى، وهو تفكيك سرعان ما يبدو محتوما. ولا يوجد إلا اختلاف واحد بين لا معقولية الأشياء التي يكون الحيوان حاضرا فيها. فالأولى تقدم لنا أولا الاختزال الظاهري للعلوم الصحيحة، في حين تدفعنا الثانية باتجاه إغراء آخر لزج، هو هاجس الشعر، ذلك أن الحيوان الذي لا يعتبر مجرد شيء فحسب، ليس مغلقا وعصيا على الفهم بالنسبة إلينا. يفتح الحيوان أمامي عمقا يجذبني وهو عمق مألوف لدي. إنني أعرف هذا العمق بمعنى من المعاني: انه عمقي أنا. وهو أيضا أبعد ما اختلس مني، ويستحق اسم العمق الذي يعني بدقة: ما يفلت مني. لكن الشعر أيضا.... ولأنني أستطيع أيضا أن أرى في الحيوان شيئا (إذا أكلته- بطريقتي التي ليست طريقة حيوان آخر- أو سخرته أو عاملته كموضوع علم من العلوم) فان لا معقوليته ليست أقل قصرا (أو إن شئنا، أقل قربا) من لا معقولية الحجارة أو الهواء، لكنه ليس دائما، بل انه لا يكون أبدا وبشكل نهائي، قابلا للانتقاص ضمن هذا النوع من الواقع الأدنى الذي ننسبه للأشياء لست أدري ما الشيء اللطيف، الخفي، والمؤلم الذي يمدد في تلك الظلمات الحيوانية حميمية الوميض المتبقي فينا. وكل ما يسعني الاحتفاظ به في النهاية يكمن في أن ذلك المشهد يلقي بي في الليل ويبهرني، فيدنيني من اللحظة التي- ولن أشك في ذلك مطلقا- يبعدني فيها وضوح الوعي المتمين، في النهاية، عن تلك الحقيقة الخفية التي، من ذاتي إلى العالم، تتراءى لي كي تتوارى.

فقرة (٤) يوجد الحيوان في العالم كما يوجد الماء في الماء

سوف اتعرض لهذا الامر الخفي فيما بعد أما الآن فيتوجب علي فصل ما يبدو، على صعيد التجربة، واضحا ومتميزا عن فتنة الشعر وبريقه.

لقد توصلت إلى القول بأن عالم الحيوان هو عالم المحايثة والفورية: ذلك أن هذا العالم المنغلق ازاءنا هو كذلك، لأننا لا نستطيع أن نميز فيه قدرة على التعالي. إن مثل هذه الحقيقة هي حقيقة سلبية ولا يسعنا توضيحها مطلقا. لكن بامكاننا على الأقل أن نتصور وجودا جنينيا لهذه القدرة عند الحيوان، دون التمكن من تمييزها بوضوح كاف. وحتى إذا تمت دراسة تلك الاستعدادات الجنينية، فلن تنجر عنها احتمالات من شأنها أن تلغي رؤية الحيوانية الماثلة أو المحايثة التي تظل محتمة بالنسبة إلينا. ولا يظهر تعالي الأشياء بالنسبة للوعي (أو تعالي الوعي بالنسبة للأشياء) إلا في حدود ما هو إنساني. ذلك أن التعالي لا يعد شيئا إن كان جنينيا، وان لم يتشكل بطريقة صلبة، أي بثبات ضمن عدة شروط معطاة. وليس بامكاننا في الواقع أن نعتمد على كتل غير ثابتة وعلينا أن نقتصر على رؤية الحيوانية، من الخارج، في ضوء غياب التعالي. إن الحيوان أمام عيوننا هو، وبشكل محتوم، موجود في العالم كما الماء في الماء.

وللحيوان تصرفات تختلف باختلاف الأوضاع والمواقف التي يجد نفسه فيها. وتعد هذه التصرفات نقاط انطلاق لتمييزات ممكنة، لكن التمييز من شأنه أن يتطلب تعالي الموضوع الذي صار متميزا. إن تنوع السلوك الحيواني لا يقيم تمايزا واعيا بين مختلف الأوضاع. وحتى الحيوانات التي لا تفترس ما يماثلها من النوع نفسه، لا تملك مع ذلك قدرة على تمييزه باعتباره كذلك (أي من نوعها)، بحيث إن وضعا جديدا لا ينطلق فيه السلوك المعتاد، يمكن أن يكون كافيا لازالة عائق ما، من دون أن يصاحبه وعي بازالته. ولا يمكننا القول عن ذئب يفترس ذئبا آخر، انه خالف القانون القائل بأن الذئاب عادة لا تفترس الذئاب. فهو لا يخالف هذا القانون، لكنه، بكل بساطة، وجد في ظروف لم يعد يسري فيها ذلك القانون. وبرغم ذلك فان ثمة بالنسبة

للذئب استمرارية للعالم واستمرارية له. تحدث أمامه تجليات جاذبة أو مقلقة؛ وأخرى لا علاقة لها بأفراد من النوع نفسه أو بأنواع من من الغذاء أو بأي شيء آخر جاذب او نابذ عندئذ لا يكون للأمر معنى أو يكون له لا يشبه علامة دالة على شيء من آخر. ولا يأتي شيء ليقطع تلك الاستمرارية التي لا يعلن فيها الخوف نفسه عن أي شيء من شأنه أن يكون متميزا قبل حدوث الموت. وحتى صراع المنافسة ما هو الا تشنج واختلاج تندفع معه الاستجابات الحتمية للمنبهات، خارجة من الأعماق الخفية. وإذا كان الحيوان الذي يصرع منافسه، لا يفهم موت الآخر كما يفهمه إنسان يسلك سلوكا معبرا عن النصر، فذلك يعني أن منافسه لم يقطع تلك الاستمرارية التي لن تعود بسبب موته. إن تلك الاستمرارية لم تكن موضوعة موضع شك، لكن تماثل الرغبتين لدى الكائنين جعلتهما يتواجهان في معركة مميتة. أما تلك اللامبالاة التي تعبر عنها نظرة الحيوان بعد المعركة فهي علامة على وجود يتساوى جوهريا مع العالم ويتحرك فيه كما يتحرك الماء في الماء.

فقرات من الفصل الثاني:

الإنسانية وتهيئة العالم

فقرة (٨) الحيوان المأكول، الجثة والشيء

إن تعريف الحيوان كشيء هو تعريف أصبح على الصعيد الإنساني معطى أساسيا. لقد فقد الحيوان جدارة مماثلة الانسان، والإنسان الذي يتبين الحيوانية في نفسه، لا ينظر ليها إلا كطرح tare ولاشك ان هناك قسما من البهتان في النظر إلى الحيوان على أنه شيء.

فالحيوان يوجد لذاته. وينبغي أن يموت أو يدجن كي يصبح شيئا. والحيوان المأكول لا يمكن طرحه كموضوع إلا شريطة أن يؤكل ميتا. وهو ليس شيئا تماما إلا في شكل لحم مشوي أو مطبوخ. ومع ذلك فان اعداد اللحوم ليس له معنى البحث المتعلق بفن الأكل اساسا: انه يتعلق قبل كل شيء بكون الإنسان لا يأكل شيئا قبل أن يجعل منه موضوعا. والإنسان في الأوضاع العادية هو حيوان لا يشارك في ما يأكل. لكن قتل الحيوان وتحويله حسب الرغبة لا يعني فقط تحويله إلى شيء، والحال أنه لم يكن كذلك في البداية، بل يعني أيضا تحديد الحيوان الحي، مسبقا، باعتباره شيئا. وما أقتله وأقطعه وأطبخه انما اعتبره، ضمنا، شيئا. أما تقطيع الإنسان وطبخه وأكله فهو بالعكس فعل شنيع. ومع ذلك فإن دراسة التشريح لم تعد مقبولة إلا منذ عهد قريب. وبرغم المظاهر، لا يزال الماديون المتصلبون متعلقين بالدين بطريقة تجعلهم يعتبرون عملية جعل الإنسان شيئا- مشويا أو حساء... جريمة شنيعة. زد على ذلك أن الموقف الانساني إزاء الجسد ذو تعقيد مذهل. ومن بؤس الإنسان، باعتباره روحا، أن يملك جسد حيوان ويكون بالتالي مثله مثل الشيء. إن مجد الجسد الانساني يكمن في كونه قواما للروح. والروح على صلة متينة جدا بالجسد- الشيء، بحيث لا يني هذا الأخير مسكونا، ولا يكون شيئا أبدا إلا في أقصى مدى، إلى حد انه إذا ما حوله الموت إلى شيء، تصير الروح أكثر حضورا من أيما وقت: فالجسد الذي خان الروح يزداد ظهورا أكثر من ظهوره عندما كان يخدمها. والجثة، بمعنى من المعاني، هي أكمل تأكيد للروح، ذلك أن العجز النهائي وغياب الميت هما اللذان يكشفان جوهر الروح، مثلما تكون صرخة الذي يقتل أقصى تأكيد للحياة. وبالعكس، تكشف جثة الانسان عن تحويل جسم الحيوان تحويلا مكتملا إلى حالة شيء، وبالتالي تحويل الحيوان الحي. فهو مبدئيا عنصر تابع حصرا، ولا قيمة له في حد ذاته. ونافع أيضا مثل النسيج والحديد أو الخشب المصنع.

فقرة (٩) العامل والأداة

يتم ادراك عالم الأشياء، بصورة عامة، كسقوط، وهو يؤدي إلى استلاب من خلقه، والمبدأ الأساسي: إن الاستتباع لا يعني تحويل العنصر التابع فحسب، بل يعني تحويل الفاعل نفسه أيضا. إن الأداة تغير الطبيعة والإنسان في آن: فهي تخضع الطبيعة للإنسان الذي يصنع الأداة ويستخدمها، لكنها تربط الإنسان بالطبيعة المسخرة. تصبح الطبيعة ملك الإنسان لكنها تكف عن كونها ماثلة فيه. وهي ملكه بشرط ان تكون مغلقة دونه. وإذا أخضع العالم لسلطته فان ذلك لا يتم الا في نطاق كونه ينسى بأنه هو نفسه العالم: انه ينفي العالم فينفي نفسه. إن كل ما هو خاضع لسلطتي يعلن بأنني حكمت على كل ما يشبهني بألا يوجد لغايته الخاصة بل من أجل غاية غريبة عنه، وهكذا فان غاية محراث غريبة عن الواقع الذي صنعه، وكذلك غاية حبة قمح، أو عجل. ولو أنني أكلت القمح، أو العجل، بطريقة حيوانية لتحولا بدورهما عن غايتهما الخاصة، وأتلفا فجأة باعتبارهما قمحا وعجلا، ولن يتمكن القمح والعجل، في أي وقت، من أن يكونا

الشيئين اللذين كانا في البداية. إن حبة القمح توجد كوحدة انتاج زراعي، والعجل هو رأس ماشية، والذي يزرع القمح مزارع، ومن يربي العجل هو مربي حيوانات. والحال أن غاية المزارع في اللحظة التي يزرع فيها ليست غايته الخاصة، وغاية المربي في اللحظة التي يربي فيها الحيوانات ليست غايته الخاصة. إن المحاصيل الزراعية والماشية أشياء، والمزارع أو المربي، في لحظة عملهما، هما أيضا شيئان. وكل ذلك غريب عن امتداد المجال الماثل حيث لا توجد انفصالات ولا حدود. وفي النطاق الذي يكون الإنسان فيه هو الامتداد الماثل، وهو الكائن، ويكون من العالم، يصير غريبا عن ذاته، ليس المزارع إنسانا: إنه محراث من يأكل الخبز، وفي أقصى مدى، يكون فعل الآكل نفسه هو عمل الحقول أصلا، إذ يتزود له بالطاقة.

فقرات من الفصل الثالث

التضحية والعيد ومبادئ العالم المقدس

فقرة (١) الضرورة التي تستجيب لها التضحية ومبدؤها

يقام الاحتفال ببواكير غلال الأرض، أو التضحية برأس من الماشية، لاخراج النبتة أو الحيوان من عالم الأشياء، وكذلك المزارع ومربي الحيوان.

إن مبدأ التضحية هو الإتلاف، وبرغم أن هذا المبدأ يذهب أحيانا الى حد الاتلاف الكامل (كما في «التضحيات» الكبرى- الهولوكوست-)، فان الاتلاف الذي ترمي إليه التضحية ليس الإبادة. إنما الشيء- والشيء وحده- هو ما ترمي التضحية إلى إتلافه في الذبيحة. تقضي التضحية على صلات التبعية الواقعية لموضوع ما، وتنتزع الضحية من عالم المنفعة لتعيدها الى عالم النزوات الغامض. وعندما يدخل الحيوان المقدم كذبيحة إلى الدائرة التي سيضحي به الكاهن فيها، فانه ينتقل بذلك من عالم الأشياء- المغلقة دون الإنسان الذي يعتبرها بمثابة لا شيء ويعرفها من الخارج- إلى عالم ماثل فيه وحميمي ومعروف كما المرأة في استهلاك الجسد. وهذا يفترض انه لم يعد منفصلا عن حميميته كما هي حاله في تبعيته للعمل. إن الانفصال المسبق بين الكاهن (مقدم الذبيحة) وعالم الأشياء هو انفصال ضروري من أجل العودة إلى الحميمية والمحايثة بين الإنسان والعالم، وبين الذات والموضوع. يحتاج مقدم الذبيحة الى التضحية كي ينفصل عن عالم الأشياء ولا يمكن للضحية أن تنفصل عن عالم الأشياء بدورها إذا لم يسبقها المضحي إلى ذلك. يقول المضحي: «أنا أنتمي حميميا إلى العالم السامي للآلهة والأساطير، إلى عالم السخاء العنيف وبلا حساب، كما تنتمي امرأتي الى رغباتي، انني انتشلك ايتها الضحية من العالم الذي كنت فيه مجرد شيء، مع معنى خارج عن طبيعتك الحميمة. أدعوك الى حميمية العالم الآخر، ومحايثة كل ما هو كائن.

فقرة (٢) لا واقعية العالم.. .

إنه مونولوج - مناجاة- طبعا، ولا يمكن للضحية أن تسمع أو تجيب. لان التضحية أساسا تعرض عن الصلات الواقعية، ولو أنها أخذتها بعين الاعتبار إذن لخالفت طبيعتها التي تعد تحديدا، نقيضا لعالم الأشياء المؤسس للواقع المتميز. ولا يمكن للتضحية أن تؤدي إلى اتلاف الحيوان بما هو شيء من دون نفي واقعه الموضوعي. وهذا هو ما يطبع عالم التضحية بطابع مجانية ساذجة. غير أنه ليس بالإمكان تحطيم القيم التي تؤسس الواقع وتقبل حدوده في آن. وتتضمن العودة إلى الحميمية المحايثة وعيا مبهما: ذلك أن الوعي مرتبط بوضع الأشياء كأشياء مدركة مباشرة، خارج أي إدراج غامض، بعيدا عن الصور اللاواقعية دائما لفكر مؤسس على المشاركة.

فقرة (٣) الترابط الاعتيادي بين الموت والتضحية

يذهب اللاوعي الساذج للتضحية إلى ما هو أبعد بحيث يبدو القتل فيه بمثابة طريقة لمسح الاهانة التي ألحقت بالحيوان بعد تحويله إلى شيء بطريقة بائسة. وليس القتل في الحقيقة ضروريا بأتم معنى الكلمة. لكن أكبر نفي للنسق الواقعي هو الأنسب لظهور النظام أو النسق الأسطوري. ومن جهة أخرى يقدم القتل القرباني حلا بطريقة مقلوبة للتعارض الشاق بين الموت والحياة. فالموت ليس شيئا في المحايثة، ولكن بما أنه لا شيء، فما من كائن أبدا ينفصل عنه حقا، ونظرا لكون الموت يفتقر إلى معنى، ولا فرق بينه والحياة، ولا وجود لخوف أو دفاع ضده، وانه لذلك يكتسح على شيء دون أن يثير أية مقاومة. وتفقد الديمومة قيمتها أو أنها لا توجد إلا لكي تبعث الاحساس بلذة مرضية ناجمة عن الحصر أو القلق النفسي angoisse وبالعكس فان الوضع الموضوعي لعالم الأشياء، وهو وضع متعال بمعنى من المعاني بالنسبة للذات، إنما يتأسس على الديمومة: ولا شيء في الواقع يملك وضعا منفصلا أو معنى إلا إذا طرح وقتا تاليا يتشكل خلاله كشيء. ولا يتحدد الشيء كقوة فاعلة إلا إذا انطوى على الديمومة. وإذا أتلف، كما هو شأن الغذاء أو الوقود، فإن الاكل والشيء المصنوع يحافظان على قيمة ذلك الغداء والوقود ضمن الديمومة مثل الغاية الدائمة للفحم أو للخبز. والزمن القائم يشكل ذلك العالم الواقعي بطريقة جيدة إلى درجة أن الموت لا

يجد فيه مكانا له. لكن ولهذا السبب بالذات، يكون الموت فيه، هو كل شيء. والواقع انه من ضعف (تناقض) عالم الأشياء أن يترك للموت مظهرا لا واقعيا، برغم أن انتماء الإنسان لذلك العالم يرتبط بوضع الجسد كشيء في نطاق كونه فانيا.

إنه في الحقيقة مظهر سطحي. وليس الموت تحديدا هو الذي لا يملك مكانا في عالم الأشياء، واللاواقعي في العالم الواقعي. ذلك أن الموت يفضح تضليل الواقع، ليس لان غياب الديمومة يذكر ببهتانه فحسب، بل لانه التأكيد الاكبر على الصرخة المفتونة بالحياة. يلغي النظام الواقعي نفي الواقع الذي هو الموت أقل مما يلغي تأكيد الحياة الحميمة المحايثة، التي يشكل فيها العنف، بلا حدود، خطرا على ثبات الأشياء، وهو خطر لا يظهر بوضوح إلا في الموت. يتوجب على النظام الواقعي أن يلغي- يحيِّد- هذه الحياة الحميمة ويستبدله بالشيء الذي هو الفرد في مجتمع العمل. لكنه لا يستطيع أن يحول دون كشف اختفاء الحياة في الموت؛ ذلك البريق اللامرئي للحياة الذي ليس شيئا. إن قوة الحياة تعني ان العالم الحقيقي لا يستطيع أن يملك عن الحياة سوى صورة محايدة، وان الحميمية لا تفصح عن هلاكها المتألق إلا لحظة زوالها. ولم يكن أحد ليتعرف إلى وجودها عندما كانت موجودة، لأنها كانت مهملة لصالح الأشياء الواقعية: لقد كان الموت شيئا واقعيا شأنه شأن أشياء أخرى. لكنه يظهر فجأة أن المجتمع الواقعي كان يكذب. عندئذ لا يكون فقدان الشيء، العضو النافع، هو الذي يؤخذ بالحسبان، وما فقده المجتمع الواقعي ليس عضوا منه، بل حقيقته. هذه الحياة الحميمة التي لم تعد لها سلطة كي تبلغني مليا والتي كنت افتكرها وأتبينها كشيء، لا يكمن أن تعود كليا إلى حساسيتي إلا بالغياب. فالموت يكشف الحياة في امتلائها ويقضي على النظام الواقعي. ولا يهم كثيرا أن يكون هذا النظام الواقعي هو الذي تطلبه ديمومة ما لم يعد له وجود، وفي اللحظة التي يتخلف فيها عنصر ما عما يتطلبه، لا ينتج عن ذلك وجود كيان مهدد بالزوال، ويكابد: هذا الكيان، النظام الواقعي، يتلاشى دفعة واحدة. ولا يعود له اعتبار، أما ما يأتي به الموت عبر الدموع فهو إتلاف غير مجد للنظام الحميم.

إنه رأي ساذج ذاك الذي يقيم صلة وثيقة بين الموت والحزن، ذلك أن دموع الأحياء التي تستجيب أيضا للفرح، هي أبعد من أن تكون ذات معنى مضاد للفرح. وهي بعيدا عن أن تكون مؤلمة، تعبر عن وعي حاد بالحياة المشتركة بإدراكها ضمن حميميتها. صحيح أن هذا الوعي الحاد لا يبلغ ذلك المستوى من الحدة إلا عندما يعقب الغياب الحضور فجأة، كما في الموت، أو مجرد الانفصال. وفي هذه الحال يكون العزاء (بالمعنى القوي للكلمة كما ترد عند المتصوفة) مرتبطا بمرارة كونه لا يدوم، ولكن تلاشي الديمومة تحديدا، ومعها عدة تصرفات محايدة مرتبطة بها، هو الذي يكشف عمقا للأشياء، بريقه يعمي (وبتعبير آخر، من الواضح أن الحاجة الى الديمومة هي التي تختلس منا الحياة، واستحالة الديمومة وحدها مبدئيا هي التي تحررنا)، وفي حالات أخرى تستجيب الدموع، بالمقابل، للنصر غير المتوقع وللحظ الذي نبتهج به، ولكن ذلك يتم دائما بطريقة خرقاء، بعيدا عن هموم زمن مقبل.

فقرة (٤) استهلاك التضحية

إن القوة التي يتميز بها الموت عموما، توضح معنى التضحية التي تعمل عمل الموت، نظرا لكونها تعيد قيمة ضائعة بواسطة التخلي عن هذه القيمة، لكن الموت ليس مرتبطا بالتضحية ضرورة، ويمكن لأكبر تضحية احتفالية ألا تكون دموية. فالتضحية ليست القتل وانما هي التخلي والعطاء. وليس فعل القتل إلا عرضا لمعنى عميق، والمهم هو الانتقال من نظام دائم يكون استهلاك الموارد فيه مرتبطا بضرورة الديمومة، إلى عنف الاستهلاك غير المشروط، وما يهم إنما هو الخروج من عالم الأشياء واقعية تنبع واقعيتها من عملية ذات مدى طويل وآجل- وليس عاجلا أبدا- من عالم يخلق ويحفظ (عالم يخلق لصالح واقع دائم). إن التضحية هي نقيض الانتاج الذي يرتبط أيضا بالمستقبل، إنها الاستهلاك الذي ليس له من منفعة إلا في اللحظة الحاضرة، وبهذا المعنى فهي هبة وتخل، لكن ما يوهب لا يمكن أن يكون موضوع حفظ من قبل متلقي الهبة: إن تقدمة القربان تحديدا تجعله ينتقل الى عالم الاستهلاك السريع. وهذا ما يعنيه القول «تضحية للآلهة» وجوهره المقدس يقارن بالنار. التضحية هي العطاء كما نعطي الفحم الحجري للأتون. لكن للأتون، عادة، فائدة لا تنكر، يخضع لها الفحم، في حين أن الهبة في التضحية مجردة من كل منفعة.

هذا هو المعنى الدقيق للتضحية تماما، بحيث إن التضحية لا تتم إلا بما يستخدم، وليست هناك تضحية بالاشياء الباذخة. كذلك لا يمكن أن تكون هناك تضحية إذا كان القربان تالفا مسبقا، والحال أن البذخ يجرد عملية الصنع من النفعية فيتلف هذا العمل ويبدده في هالة غير مجدية، بل انه يضيعه في اللحظة نفسها نهائيا. إن التضحية بشيء فاخر تعني التضحية بالشيء نفسه مرتين.

كذلك ليس بالامكان التضحية بما لم يتم سحبه أولا من المحايثة، بما لم ينتم إليها أبدا، وبالتالي لم يخضع إليها ثانيا ويدجن ويتشيأ. وتتم التضحية بأشياء كان من الممكن أن تكون أرواحا مثل الحيوانات والخلاصات النباتية. لكنها صارت أشياء وينبغي إعادتها إلى المحايثة التي جاءت منها، إلى الدائرة المبهمة للحميمية الضائعة.

فقرة (٥) الفرد والقلق النفسي والتضحية ليس بالإمكان التعبير عن الحميمية استدلاليا

الانتفاخ المفرط، المكر الذي ينفجر مع صرير الأسنان، والبكاء والانزلاق الذي لا يدري من أين يأتي والى أين يذهب؛ في الظلام الخوف يترنم بأعلى صوته؛ الشحوب والعيون البيض، الهدوء الحزين، الهيجان، القيء... كلها منافذ للهروب. ويعد حيميما، بمعنى قوي، كل ما له نزق غياب الفردانية واحتدامه، وخرير النهر وصفاء السماء الخاوي: انه تعريف سلبي أيضا يعوزه الجوهري.

هذه الإيضاحات لها قيمة غامضة، هي قيمة ما يتعذر بلوغه، وبالمقابل فان التعريف الواضح والمفصل يحل الشجرة محل الغابة كما يحل الوضوح المتميز محل الشيء المطلوب توضيحه. وبرغم ذلك سوف ألجأ إلى التوضيح.

إن الحميمية بشكل متناقض هي العنف، وهي الاتلاف، لأنها ليست منسجمة مع وضوع الفرد المنفصل، ولو أننا وصفنا الفرد أثناء عملية التضحية، لأتصف بالحصر والقلق النفسي l'angoisse وإذا كانت التضحية مقلقة فان ذلك يعود إلى كون الفرد يشارك فيها، إنه يتماثل مع الضحية أثناء الحركة المفاجئة التي تعيدها إلى المثولية (إلى الحيميمة) لكن التماثل المرتبط بالعودة الى المثولية لا ينبني فقط على كون الضحية هي الشيء، والمضحي هو الفرد. إن الفرد المنفصل هو من طبيعة الشيء نفسه، وأكثر من ذلك فإن القلق من الديمومة الشخصية، والذي يطرح ويؤكد الفردانية، مرتبط بدمج الوجود في عالم الأشياء. وبتعبير آخر فان العمل والخوف من الموت أمران مترابطان، الأول يتضمن الشيء والعكس بالعكس. بل ليس من الضروري أن يعمل المرء كي يكون في درجة معينة من اتصافه بشيء الخوف: إن الإنسان فرداني لأن فهمه يربطه بنتائج العمل. لكن الإنسان ليس شيئا لأنه يشعر بالخوف كما يمكننا أن نذهب إلى الاعتقاد. لم يكن ليشعر بالقلق لو لم يكن هو الفرد (الشيء)، وقلقه لم يكن ليتغذى إلا من كونه فردا. وهو لا يتعلم القلق إلا لكي يستجيب لمتطلبات الشيء، في نطاق كون عالم الأشياء قد وضع ديمومته كشرط أساسي لقيمته ولطبيعته. إنه يخاف الموت حالما يدخل صرح المشاريع الذي هو نظام الأشياء. الموت يفسد نظام الأشياء ونظام الأشياء يمسك بنا. والإنسان يخاف من النظام الحميمي غير القابل للتصالح مع عالم الأشياء. ولولا ذلك لما كانت هناك تضحية ولا كانت هناك إنسانية أيضا، وما كان النظام الحميمي لينكشف في الإتلاف والقلق المقدس للفرد. وتكون الحميمية خلال اضطراب الفرد مقدسة، جليلة ومحاطة بهالة من قلق لأنها تقبل منه عبر شيء مهدد في طبيعته (وفي المشاريع التي تشكل طبيعته).

فقرة (٦) العيد

المقدس هو فوران الحياة المفرط الذي يكبله نظام الأشياء كي يضمن ديمومته فيدفعه التكبيل إلى الهيجان والانطلاق، أي إلى العنف، من دون انقطاع يهدد بتحطيم الحواجز ومعارضة النشاط المنتج بحركة استهلاك فذة، مندفعة ومعدية. والمقدس قابل للمقارنة تحديدا بتلك الشعلة التي تأتي على الغابة فتستهلكها وتتلفها. والحريق غير المحدود هو ضد الشيء وعكسه، انه ينتشر، ويشع حرارة ونورا، يحرق ويبهر. وما يحرق ويبهر يحترق بدوره فجأة ويبهر، والتضحية تحرق مثل الشمس التي تتلاشى رويدا رويدا من إشعاعها الفائق الذي لا تتحمل عيوننا سطوعه، لكنها ليست معزولة أبدا بل هي، في عالم متكون من أفراد، تدعو إلى النفي العام للأفراد باعتبارهم أفرادا.

العالم الآخر معد وعدواه خطرة ومهلكة، ويكون المنذور للتضحية كأنما يدخل لعبة الصاعقة: لا حدود للاحتراق، والحياة البشرية، لا الحيوانية، هي المناسبة لذلك، والمقاومة المعارضة للمحايثة هي التي تأمر بانفجار الدموع الموجعة ولذة القلق الذي لا يوصف، ولو كان الانسان يستسلم للمحايثة بلا تحفظ لكان من شأنه أن يخفق في الإنسانية، لن يكملها إلا ليفقدها ومع مرور الزمن تعود الحياة إلى الحميمية الخالية من التيقظ كما لدى الحيوانات، أما المشكلة الملحة التي تطرحها استحالة الوجود الإنساني من دون أن يكون الإنسان شيئا، واستحالة إفلاته من حدود الأشياء من دون العودة الى النوم الحيواني، فإنها تجد حلها المحدود في الاحتفال بالعيد.

إن الحركة الأولية للعيد معطاة في الانسانية الأصلية، لكنها لا تبلغ الامتلاء المتدفق إلا إذا أطلقها التركيز القلق أثناء التضحية. يجمع العيد أناسا يهيئهم استهلاك القربان المعدي (التناول) لحماس محدود بحكمة ذات دلالة عكسية: ثمة تطلع للإتلاف يندلع في العيد، لكن ثمة أيضا حكمة حافظة تنظمه وتحده. فمن جهة تجتمع كل امكانيات الاتلاف: الرقص

والشعر والموسيقى ومختلف الفنون التي تساهم في جعل العيد مكانا وزمانا للتفلت والاندفاع المشهدي. لكن الوعي المستيقظ في القلق يميل، في حركة مقلوبة يتحكم فيها عجز عن التصالح مع التفلت وعجز عن إخضاعه، إلى حاجة نظام الأشياء- وهو المكبل من حيث الجوهر والمشلول من تلقاء نفسه- إلى تلقي دفعة من الخارج. وهكذا فإن تفلت العيد، إن لم يكن في النهاية مكبلا، فهو على الأقل مقتصر على حدود واقع، هو نفي له (للواقع). ولا يتم تحمل العيد إلا في نطاق توفيره لضرورات العالم المدنس.

فقرة (٧) التحديد والتأويل النفعي للعيد ووضع الجماعة

العيد صهر للحياة البشرية. وهو بالنسبة للشيء والفرد، بمثابة بوتقة تذوب فيها التمايزات بفعل الحرارة القوية للحياة الحميمة. لكن الحميمية تنحل في الوضع الواقعي والمتفرد للمجموع المشارك في الطقوس. ومن أجل بلوغ جماعة واقعية- وواقع اجتماعي معطى كشيء- وبقصد عملية مشتركة في سبيل زمن مقبل- يكون العيد محدودا: وهو مندمج بدوره مثل حلقة في سلسلة الأعمال المجدية. وباعتبار العيد نشوة وبلبلة وعربدة جنسية في حدوده القصوى فهو يغرق في المحايثة ويتجاوز حدود عالم الأرواح الهجين، لكن حركاته الطقسية لا تنزلق نحو عالم المحايثة إلا بتوسط الأرواح. وهذه الأرواح التي تستدعي في العيد للتضحية بتقديم الذبائح إلى حميميتها، تنسب إليها قوة فاعلة كما للأشياء. وحتى العيد نفسه يتم النظر إليه في النهاية كقوة فاعلة لا يرقى الشك إلى فعاليتها. إن امكانية الانتاج وإخصاب الحقول والمواشي تكون معطاة ضمن طقوس، غاية أشكالها الفاعلة والأقل استعبادا أن يتم فيها التخلي والتنازل عن جزء معين حتى لا يخسر الكل أمام أشكال العنف المخيفة في العالم الآخر. وفي كل الأحوال تبدو الجماعة في العيد بمثابة شيء بالدرجة الأولى- فردانية محددة وعمل مشترك من أجل الديمومة- سواء أكان ذلك بالإيجاب أثناء الإخصاب أو سلبا أثناء الاستعطاف. وليس العيد عودة حقيقية إلى المحايثة، لكنه تصالح ودي، ممتلئ بالقلق، بين الضرورات المتعارضة.

ولا تطرح الجماعة في العيد كشيء فقط بل كروح بصورة أعم (أي كذات- موضوع) لكن وضعها هو حد لمثولية العيد، ولهذا السبب فإن الجانب الذي يبرزها كشيء يكون أكثر وضوحا. فإذا لم تكن تلك المثولية موجودة أو لم تعد موجودة، تكون صلة الجماعة في العيد معطاة ضمن أشكال فاعلة غايتها الأساسية هي منتجات العمل والجني والقطعان. وليس من وعي واضح لما هو العيد حاليا (لما هو العيد لحظة تفلته) وهو ليس موجودا بتميز في الوعي إلا ضمن اندماجه في ديمومة الجماعة، ذلك هو العيد (التضحية بالحرق والحريق) كما يوجد في الوعي (تابعا لديمومة الشيء المشترك الذي يمنعه بدوره من أن يدوم)، لكن هذا يوضح جيدا الاستحالة الخاصة بالعيد وحدود الإنسان المرتبطة بوعيه الواضح. فالعيد يحدث العيد كي يعيد الانسان إلى المحايثة، لكن شرط العودة هو ظلامية الوعي. ليست الإنسانية إذا- باعتبار الوعي الواضح تحديدا هو الذي يميزها عن الحيوانية- هي التي تعود إلى المحايثة. وليست فضيلة العيد مندمجة في طبيعة الإنسانية، وبالعكس لم يكن تفلت العيد ممكنا إلا لعجز الوعي عن إدراكه كما هو، ومشكلة الدين الأساسية معطاة في هذا الإنكار المحتم للعيد. ذلك أن الإنسان هو الكائن الذي فقد، بل استبعد ما يكونه، بغموض، أي حميميته غير المتميزة. ولم يكن للوعي أن يبلغ الوضوح مع مرور الزمن لو لم يحد عن مضامينه المعوقة، لكن الوعي الواضح نفسه يبحث عما أضاعه بنفسه، وعما يضيعه مجددا كلما اقترب منه أكثر. وليس ما اضاعه، طبعا، خارجا عنه، لأن الوعي الواضح للأشياء يحيد عن الحميمية الغامضة للوعي ذاته. والدين الذي يعد جوهره بحثا عن الحميمية الضائعة يعود الى جهد الوعي الواضح الذي يريد أن يكون في مجمله وعيا للذات: لكن هذا الجهد يذهب سدى، لأن وعي الحميمية ليس ممكنا إلا في المستوى الذي لم يعد الوعي فيه، عملية تنطوي نتيجتها على الديمومة، أي في المستوى الذي لم يعد فيه الوضوح، وهو نتيجة للعملية، معطى.

فقرة (٨) الحرب: أوهام اندلاع العنف واندفاعه نحو الخارج

تتحدد فردانية المجتمع التي تصهرها بوتقة العيد بادئ ذي بدء على صعيد الأعمال الواقعية- الإنتاج الزراعي- التي تدمج التضحية في عالم الأشياء. وبهذه الطريقة تكون لوحدة الجماعة قدرة على توجيه العنف المدمر نحو الخارج. والعنف الخارجي تحديدا يتعارض من حيث المبدأ مع التضحية أو العيد الذي يمارس العنف فيه ثماره في الداخل. وحده الدين يؤمن استهلاكا يتلف الجوهر الداخلي لمن يحركهم. أما العمل المسلح فإنه يدمر الآخرين أو ثروة الآخرين. وفضلا عن ذلك يمكنه أن يمارس فرديا داخل جماعة، لكن الجماعة المتشكلة تبدأ بممارسته نحو الخارج وعندئذ تبدأ بتطوير نتائجه.

وللعمل المسلح في المعارك القاتلة والمجازر وعمليات النهب، معنى قريب من معنى الأعياد، في نطاق عدم معاملة العدو كشيء. لكن الحرب لا تقتصر على تلك القوى القابلة للانفجار،

وهي ضمن تلك الحدود لا تعتبر عملا بطيئا كالتضحية، ولا تشن بقصد العودة على الحميمية المفقودة، إنها هجمة غامضة المصير، ينتزع اتجاهها نحو الخارج من المحارب تلك المحايثة التي يبلغها. وإذا كان صحيحا أن فعل الحرب يميل بطريقته الخاصة الى اذابة الفرد عبر تعريض قيمة حياته الخاصة للخطر النافي فان هذا الفعل بالعكس، لا يتمكن، مع مرور الزمن، من تفادي التأكيد على تلك القيمة ذاتها وذلك بجعل الفرد الناجي من الحرب هو المستفيد من ذلك الخطر المهدد.

تحدد الحرب تطور الفرد فيما هو أبعد من الفرد- الشيء، في إطار الفردية المجيدة للمحارب. يقوم الفرد المجيد، بواسطة نفي أولي للفردانية، بإدخال النظام الآخر إلى مقولة الفرد (المعبرة أساسا عن نظام الأشياء). وله الإرادة المتناقضة لجعل نفي الديمومة عملية دائمة، وهكذا فإن قوته، هي في أحد جوانبها قدرة على الكذب. وتمثل الحرب تقدما جزئيا، لكنه الأشد فظاعة: لا يحتاج المرء بسذاجة- او بحماقة- الا أقل من القوة كي يبدي عدم اكتراثه تجاه ما يبالغ في تقديره ويتباهى بتلك اللامبالاة.

فقرة (٩) إخضاع اندلاع الحروب إلى تكييف الإنسان- السلعة

لهذا الطابع الكاذب والسطحي عواقب وخيمة، فالحرب لا تقتصر على أشكال من الدمار لا حصر لها. إن المحارب الذي يحافظ بغموض على وعي لنزوع يلغي السلوك المتعلق بالاهتمام بالعمل، يقوم أيضا بإخضاع أمثاله من الناس إلى العبودية. وهو بذلك يجعل العنف يخضع الإنسانية إلى نظام الأشياء، وليس المحارب بلا شك هو المتسبب في عملية الإخضاع. ذلك ان العملية التي تجعل من العبد شيئا تفترض تأسيسا مسبقا للعمل. لقد كان العامل الحر شيئا بطريقة طوعية ولفترة محددة من الزمن. أما العبد فهو وحده الذي جعله النظام العسكري سلعة وبالتالي فهو الذي يتجشم عواقب الإخضاع كاملة. (انه لمن الضروري التدقيق بأن عالم الأشياء لم يكن ليبلغ امتلاءه من دون الاستعباد). وهكذا فان اللاوعي الفظ لدى المحارب يعمل أساسا باتجاه هيمنة النظام الواقعي. وما المجد المقدس الذي يدعيه سوى المبرر الكاذب لعالم ينوء في العمق تحت وطأة النفعية. كذلك ليس نبل المحارب سوى بسمة انثى سيئة حقيقتها المنفعة.

فقرة (١٠) التضحية البشرية

توضح لنا التضحية بالعبيد ذلك المبدأ الذي بموجبه يكون ما يستخدم منذورا للتضحية والتضحية تعيد العبد، الذي يؤكد استعباده اذلال النظام الإنساني، الى حميمية التفلت المشؤومة.

إن التضحية البشرية، بشكل عام، هي اللحظة الحادة في صراع تواجه فيه حركة عنف مفرط النظام الواقعي والديمومة. إنه الصراع الأكثر جذرية حول أولية المنفعة، وهو في الوقت نفسه أعلى درجات التفلت للعنف الداخلي. ويؤكد المجتمع الذي تستفحل فيه هذه التضحية أساسا على رفض عدم التوازن بين هذا العنف وذاك. ومن يدفع بقواه التدميرية نحو الخارج لا يبخل بمصادر ثروته، وإذا تم له استعباد العدو فإنه يحتاج إلى استخدام هذا المصدر الجديد للثروة استخداما مجيدا لا يخلو من استعراضية. وهو بحاجة إلى إلحاق إتلاف جزئي بهذه الأشياء التي تخدمه، لأنه مأمن وجود لشيء نافع بقربه إن لم يستجب، أولا، لمقتضيات استهلاك من النظام الأسطوري. وهكذا فإن التجاوز المستمر نحو الإتلاف ينفي، فيما هو يؤكد في آن، الوضع الفردي للجماعة.

غير أن هذه الحاجة إلى الإتلاف تسري على العبد في نطاق كونه ملكه وشيئه. وهي حاجة لا ينبغي خلطها بحركات العنف التي تتخذ من الخارج- العدو- موضوعها. وفي هذا الصدد تكون التضحية بعبد أبعد من أن تكون خالصة. إنها، بمعنى من المعاني، تمدد المعركة الحربية، بحيث لا يتم فيها إشباع العنف الداخلي الذي يعتبر جوهر التضحية. والإتلاف المكثف يتطلب تجاوز إتلاف ثروة الشعب النافعة إلى أتلاف ذلك الشعب نفسه كثروة لضحاياه، أو على الأقل تلك العناصر التي تعبر عنه والتي سوف تنذر هذه المرة للتضحية، ليس بسبب الابتعاد عن العالم المقدس- بسبب السقوط- بل بالعكس، بسبب اقتراب أو قربى نادرة، مثل الملك أو الأطفال (إذ يؤدي قتلهم في النهاية إلى إنجاز التضحية مرتين).

وليس بالإمكان التوغل أكثر في رغبة اتلاف الجوهر الحيوي بل ليس بإمكاننا التقدم بتهور أكبر. إن حركة الإتلاف المفرطة تستجيب لاحساس بالقلق خالقة إحساسا آخر أشد (...) وثمة علامات كثيرة تدل على أن تلك المتطلبات الفظيعة كانت سيئة التحمل. لقد أدى الغش والخداع إلى تعويض الملك بعبد منح ملكية مؤقتة. ولم تتمكن أولية الإتلاف/ الاستهلاك من الصمود أمام أولية القوة العسكرية.

* من كتاب «نظرية الدين».

إمارة بني مكرم

في عُمان

عبدالرحمن السالمي*

اهداء للشيخ محمود بن زاهر الهنائي

القليل من الباحثين ممن أبدى اهتماماً بالدراسةِ عن عائلةِ بني مكرم في عُمان الحاكمة لها ما بين نهاية القرن الـ٤هـ/١٠م وبداية القرن الـ٥هـ/١١ م، إلا ما تناوله المستشرقان ستيرن وبيفار خلال تقصيهما عن العملات البويهية في عُمان(١)، ثم تبعهما المستشرق الإنجليزي البروفيسور بوسورث في كتابات مقتضبة ومتفرقة عنهما(٢). لقد طبعت فترة البويهيين ومحاولاتهم المتعددة للسيطرة على عُمان ابتداء من منتصف القرن الـ٤هـ/١٠م بخصوصية في الحياة الاجتماعية والسياسية والثقافية، مما أعطى لهذه الفترة تميزا عما سبقها من فترات للدويلات الأخرى في صراعها للاستيلاء على إقليم عمان. وهذا كان عاملا مؤثرا على الحياة الثقافية في عمان من خلال هذه الفترة للنفوذ الفارسي والتي يمكن أن يشار إليها بشاعرين ارتبطا بالوجود البويهي وهما أبزون العُماني ولم يعثر عنه إلا أخبار متشظية أو أبيات شعر متناثرة لم تجمع في ديوان حتى الآن، لكن باحثين متأخرين أبدوا اهتماماً بجمعهِ والبحث عنه،(٣) وأما الآخر فهو مهيار الديلمي الذي تألق في فترة البويهيين وأصبغت مدائحه لبني مكرم في وقتها تميزاً لهذه العائلة في التاريخ الكلاسيكي سواء العُماني أو الإسلامي العام؛ ولذا أشار ابن خلدون إلى تميز فترة بني مكرم ومدائح مهيار لهم في عمان وكأسرة عربية حاكمة.(٤)

* باحث من سلطنة عُمان

فهذه الورقة ستكثف في البحث عن هذه الإمارة بجمع المادة المعلوماتية المتعلقة بها ودراستها، وهو عادة ما يستغرق وقتا طويلا في البحث عن أخبار مبعثرة في كتب التاريخ وأبيات الشعر ومن ثم مقارنة هذه المادة مع كتب التاريخ العُماني. فتقصينا للبحث عن إمارة بني مكرم سيكشف لنا عن جوانب كانت تبدو غامضة بعض الشيء في الحياة السياسية والاجتماعية لعُمان وعن مدى هذه العلاقة العُمانية مع الأقاليم الفارسية خاصة وعن مرحلة تاريخية كلاسيكية لإقليم الخليج العربي/الفارسي. كذلك إن ما نسعى إليه هو الكشف عن جزئيات كانت تتجاوز من قبل الباحثين، للاصطدام الذي يواجه أحيانا ببعض الحوادث التاريخية.

فاللمحة التاريخية المبدئية عن تلك الفترة تدفعنا أولا إلى وجوب التعرف على الوضع السياسي العُماني في ذلك القرن حتى يتسنى لنا فهم طبيعة نشوء هذه الإمارة العُمانية وتطورها، فمن العبث إصدار الآراء المسبقة بدون فهم الإطار التاريخي الكامل. فنتيجة لانهيار الإمامة العُمانية الأولى على يد العباسيين في عام ٢٨٠/ ٨٩٣ نشأت إمارات وإقطاعيات متعددة في عمان تميزت فترتها بارتباط هذه الدويلات بالقوى الخارجية؛ فبنو سامة ظل ارتباطهم بالعباسيين ومن ثم بالقرامطة، وبعد ذلك بنو وجيه بالعباسيين، والقرامطة ومن بعدهم الزنج ثم الديلم والسلاجقة.(٥) في خضم هذا الصراع بين هذه القوى ظل البويهيون أكثرهم تأثيرا على هذا الإقليم وارتباطا به في المجريات السياسية العُمانية بل جوانب من هذا التأثير تظهر من حين لآخر كسمة تاريخية التصقت بهذه الفترة. فما أن انهي حكم بني وجيه على عمان (٦)، حتى بدر للبويهيين في أذهانهم الاستيلاء عليها فأرسل معز الدولة البويهي حملاته الأولى عام ٣٥٥/٩٦٦م ، منحدرا نحو الأبلة في السنة نفسها حيث جهز هنالك المراكب إلى عمان مائة قطعة، وبعث فيها الجيوش تحت إمرة أبي الفتوح محمد بن العباس، وراسل عضد الدولة بفارس ليمدهم بالعساكر من عنده فوافاهم المدد بسيراف وساروا إلى عمان فملكوها يوم ٩ ذو الحجة ٣٥٥/ ٥ سبتمبر ٩٦٦م وخطب لمعز الدولة وصارت من أعماله.(٧)

ثم عادت الكرة ثانية فحين بلغ أبو الفرج العباس موت معز الدولة كان هو بعمان ، فخشي أن ينفرد عنه صاحبه أبو الفضل بن العباس بن الحسين بالدولة، فسار إلى بغداد ومن ثم بعث إلى عضد الدولة فناء خسرو أبو شجاع ليتسلمها، فوليها عمر بن نبهان الطائي بدعوة عضد الدولة. ثم إن الزنج قتلوا عمر بن نبهان وملكوا البلد، وبعث عضد الدولة إليها جيشا من كرمان مع أبي حرب بن طغان فاستولى على صحار والبريمي في سنة ٣٦٢/٩٧٤.(٨) ثم ثار العُمانيون من بعد في نزوى فبعث عضد الدولة المطهر بن عبدالله فنزل لحربهم وهزم قائد الثوار من العُمانيين ورد بن زياد أما إمامهم حفص بن راشد فقد هرب إلى اليمن ودانت البلد لعضد الدولة.(٩)

فطوال الحملات البويهية المتتالية المذكورة آنفا، في بداية أمرها لم تستطع إلا بالانفراد بالساحل العُماني أما في الداخل فقد ظل مضطربا بين الأئمة العُمانيين ومن بعدهم بني وجيه ثم تغلب القرامطة الذين ظل ترددهم إما من ولاة أو بالأصح جابيي الزكاة من سنة ٣١٧ / ٩٢٩ إلى أن ضعف أمرهم سنة ٣٧٥/٩٨٥، وإن كان ابن الأثير يشير الى ثورة للعمانيين على القرامطة سنة ٣٥٤/٩٦٥ «فأوقعوا بالقرامطة فقتلوا كثيرا منهم، وعاد الباقون»(١٠). ويعلل ابن خلدون نهايتهم بان واليها منهم ترهب وزهد ووهن فقامت عليهم ثورة عُمانية اندلعت من مدينة نزوى وقتلوا من كان بها من القرامطة فاستقلت داخلية عمان، لكن لم يذكر لمن آلت إليه شؤون البلاد.

بروز الإمارة:

إن أهم ما يمكن الاعتماد عليه في المصادر التاريخية للبحث عن نشوء هذه الإمارة هما ابن الأثير و ابن خلدون حيث يؤكد كلاهما أن بني مكرم كانوا من وجوه أهل عمان،(١١) وهذا هو الراجح كما يعتقده كذلك البروفيسور بوسورث على أن أصولها تمتد من القبائل العُمانية المحلية، أما كتب الأنساب فلا تسعفنا إلى تتبع انساب بني مكرم ولا إلى التعرف على الجذور التي تنتسب إليها من أي القبائل كانت سواء من التفرع النزاري أو القحطاني. فبنو مكرم فيما يبدو كانوا من ذوي اليسار حيث ارتبطوا بتجارة بين عمان والعراق، فنشوء هذه الإمارة بدا بنفوذ

شبه إقطاعي يمتد على ساحل عمان الشمالي حيث اخذت عائلتهم في التوسع الاقتصادي والسياسي.
لكن السؤال الذي يبرز لنا متى تم الاتصال الفعلي بين كلا الطرفين البويهيين وبني مكرم حيث إن عُمان كانت تحت سلطة البويهيين. فالنقطة التي يذكرها لنا ابن خلدون هي أن الاتصال بين بني مكرم والبويهيين تم ببغداد ولم يكن بعمان حيث استخدموا لبني بويه.(١٢) وهذا يترتب عليه الاحتمال الأكبر إن هنالك كان تعارف مسبق بين الحامية البويهية وبني مكرم. وابن خلدون يزيد في الإيضاح بأن البويهيين أعانوهم بالمراكب من فارس فملكوا مدينة صحار التي كانت قصبة عمان وطردوا العُمانيين الثائرين إلى الداخل نحو جبال الحجر، وأقاموا الخطبة لبني العباس.(١٣)
فالتقصي في المصادر التاريخية لا يظهر لبني مكرم أية تطلع أو ارتباط مع البويهيين إلا بعد الحملة البويهية الثانية عام ٩٨٣/٣٧٢ مع عضد الدولة أبو الفوارس شيرزيل بن فنا خسرو (ت ٩٩٥/٣٨٥) ومن ثم مع السلطان البويهي أبو كاليجار شمس الدولة مرزبان بن فنا خسرو ٩٩٠/٣٨٠ ومن بعد بهاء الدولة أبو نصر فيروز ٩٩٨/٣٨٨ حيث ازداد النفوذ البويهي إلى شبه التغلب التام على عمان؛ خصوصا ان العمانيين في الداخل لم يتمكنوا من تنصيب إمام أو إقامة ثورة مما افرض السيادة البويهية عليهم. ففي خلال فترة هؤلاء المرازبنة مع أبو محمد الأول بدأت العلاقة البويهية-المكرمية بالوضوح والتبلور لأن تكون علاقة إمارة ذات السيادة التامة لكن صلاحياتها في العلاقات الخارجية تتم عن طريق الدولة البويهية (المسيطرة على إقليمي فارس وخوزستان)**. فابن خلدون يضيف لنا إن تغلب المكرميين على عمان إنما كان نتيجة لضعف بني بويه ببغداد ولذا توارث بنو مكرم عليها بدون تعيين فيما بعد.(١٤) فاتخاذ بني مكرم صحار لان تكون عاصمة لهم كان عاملا مساعدا لتوسع هذه العلاقة مع فترة الازدهار الاقتصادي والتجاري لعمان في تلك الفترة، حيث ظلت صحار محورا في طرق التجارة البحرية القديمة ولتكون «دهليز الصين وخزانة الشرق».

العلاقة المكرمية- البويهية

المصادر التاريخية تكاد تجمع على أن المؤسس لهذه الإمارة المكرمية هو أبو محمد الأول الحسين بن مكرم، ولا تشير إلى شخص قبله من عائلته، تمتع بشخصية فذة ونظرا لنفوذه التجاري والاقتصادي تمكن من التقرب من الفرع البويهي الحاكم لبغداد حيث بدأت علاقته بأبي الفوارس شرف الدولة شيرزيل بن فنا خسرو ٣٧٢-٩٨٣/٣٨٠-٩٩٠ ومن ثم تطورت علاقته ببهاء الدولة حيث عرف بأنه مدبر دولته.(١٥) وإن كان مهيار في مدحهم يشير إلى مكرم انه هو صاحب الشأن في نهوض هذه العائلة:

غرس المعالي «مكرم» في تربها
فجنت حلاوة كل عيش بارد
حجرا على الأقدار فيما نفذت
أحكامها من صادر أو وارد(١٦)

فلا ندري أين مكان مكرم من هذه العائلة ما إذا كان هو والد أبو محمد الحسين أو جده. كل ما أمكننا الحصول عليه حتى الآن هو عن بدايات البروز السياسي لمؤسس هذه الإمارة أبو محمد الأول الحسين بن مكرم، وحسبما يبدو إنها كانت من التجارة البحرية في الخليج الممتدة من البصرة نحو الأبلة ثم إلى سيراف ومنها إلى صحار حيث الواجهة البحرية للسفن التجارية العابرة للمحيط الهندي.
ويمكن استنتاج توسع ابن مكرم التجاري في العراق من أخبار تمرد أبي العباس بن واصل عام ٣٩٤ /١٠٠٤ فكان بداية أمره أنه كان ينوب عن زربوك الحاجب، وارتفع معه ثم استوحش منه ففارقه وسار إلى شيراز واتصل بخدمة فولاد، ثم قبض عليه فولاد فعاد إلى الأهواز، ثم صعد إلى بغداد ثم خرج منها وخدم أبا محمد بن مكرم. فانتقل من بعد إلى خدمة مهذب الدولة بالبطيحة وتقدم عنه ولما استولى السكرستان على البصرة بعثه مهذب الدولة في العساكر فقتله وغلبه. وبعدها خلع أبو العباس بن واصل طاعة مهذب الدولة فأرسل جيوشا لمحاربته، ومضى إلى شيراز فانقلب على أبي محمد بن مكرم واستولى على أمواله وسفنه في سيراف، وظل في تمرده إلى أن قتل سنة ١٠٠٧/٣٩٧ .(١٧)
لقد سبق لابن مكرم بفترة من الزمن الخدمة في البلاط البويهي وذلك باتصاله مع بهاء الدولة في بدايات الثمانين من السنة الثلاثمائة للهجرة/ التسعمائة للميلاد. فعلى اثر الحروب الدائرة بين البويهيين في تصدع العلاقة بين صمصام الدولة وبهاء الدولة، ففي عام ٣٨٥/ ٩٩٥

جهز صمصام الدولة عسكره من الديلم وردهم إلى الأهواز مع العلاء بن الحسين واتفق مع الحدث وفاة ابن طغان ـ نائب بهاء الدولة ـ على الأهواز مما اقلق بهاء الدولة خصوصا بعد عزم الجند من الأتراك العود إلى بغداد، اضطر إلى إرسال أبا كاليجار المرزبان بن فيروز شاه إلي الأهواز نائبا عنه وانفذ أبا محمد بن مكرم إلى الفتكين وكان ابن مكرم برامهرمز قد عاد من بين يدي عسكر صمصام الدولة لكنه رجع إلى الأهواز. فكتب بهاء الدولة إلى أبي محمد بن مكرم بالنظر في الأعمال حتى يأتيهم فسار نحو خوزستان. لكن الحروب سرعان ما سبقت الحدث، فوقعت الحروب بين العلاء بن الحسين وابن مكرم فانزاح ابن مكرم من الفتكين ورجع بهاء الدولة إلى البصرة. فلما عرف ابن مكرم خبر بهاء الدولة عاد ابن مكرم إلى معسكر مكرم وتبعهم العلاء والديلم فأجلوهم عنها فنزلوا أخيرا في براملان بين مدينتي معسكر مكرم وتستر وتكررت الوقائع بين الطرفين.(١٨)

في عام ٩٩٧/٣٨٧ توفي أبو القاسم العلا بن الحسين نائب صمصام الدولة بخوزستان بعسكر مكرم، وعليه انفذ صمصام الدولة وزيره أبا علي بن أستاذ هرمز وسار إلى جنديسابور وطرد أصحاب بهاء الدولة عنها ثم استمر إلى خوزستان.(١٩) فاستعد أبو محمد بن مكرم لحربه وجرت بينهما وقائع انزاح معها ابن مكرم إلى واسط. لكن بعد عودة أبو علي بن إسماعيل إلى طاعة بهاء الدولة أمره بالمسير إلى أبي محمد بن مكرم ومساعدتهم فجرت بينهم وقائع كثيرة.(٢٠)، لكن الأمور بدأت في الانعكاس لصالح بهاء الدولة في سنة٣٨٩/ ٩٩٩ وذلك بعد دخول جنود الديلم الذين كانوا مع أبي علي بن أستاذ هرمز في طاعة بهاء الدولة نتيجة لقتل ابني بختيار البويهي على يد صمصام الدولة، واستولى بهاء الدولة على فارس وخوزستان.(٢١)

بالرغم من الإنجاز الذي حققه أبو علي بن العباس لبهاء الدولة إلا أن ذلك لم يشفع له بعد أن طلب الاستعفاء من الخدمة، وبذل أبو محمد بن مكرم الصلح وسد الفجوة التي حصلت بينهما لكنه لم يوفق، فغضب بهاء الدولة وقبض على أبي علي بن إسماعيل واستولى على أمواله. وكانت نتيجة للإنجازات التي حققها ابن مكرم حسبما يؤكد ابن الأثير أن بهاء الدولة عين في عام ١٠٠٠/٣٩٠ أبا محمد بن مكرم نائبا له في عمان.(٢٢) لكنه في سنة ٣٩٢/ ١٠٠١ عزل بهاء الدولة أبو محمد بن مكرم وعين بدلا عنه الفرخان بن شيران، لكن أبا محمد أعيد في منصبه وجعل القضاء بين يدي القاضي أبي بكر.(٢٣)

كان لانشقاق البيت البويهي على نفسه في أقاليم متعددة بين العراق وفارس وكرمان والجبل مؤثرا على العلاقات البويهية-البويهية والبويهية-مع ولاة الأقاليم حيث جعلت الأمر مضطربا مؤديا لحروب متواصلة بين أطراف متعددة ومناطق شاسعة. فشرف الدولة قد استولى على فارس والعراق وخطب له بعمان وولى عليها أبا علي أستاذ هرمز الذي سرعان ما انتقض عليه وصار مع صمصام الدولة مرزبان بن فنا خسرو (ت ٩٩٨/٣٨٨) سلطان كرمان، حيث خطب له بعمان. فبعث شرف الدولة عسكرا فهزموا أبا علي بن أستاذ هرمز (ت ١٠١١/٤٠١) وأسروه ببعض القلاع وطالبوه بالأموال وعادت عمان إلى شرف الدولة.(٢٤)

عند هذا الحدث استوقفتني إشارة ابن خلدون ولا أدري ما إذا كانت خطأ مطبعيا أم لا حيث يشار إلى شرف الدولة بمشرف الدولة وهو قد تولى الحكم ٤١٢-١٠٢١/٤١٦-١٠٢٥ (في الفرع البويهي العراقي) بينما صمصام الدولة كان قد توفي ٩٩٨/٣٨٨.

لكن التطورات في هذا الاشتباك بين الطرفين تبدو لاحقا لتبرز من شخصية أبو محمد بن مكرم رجل دولة محنك. فلفض هذا التنازع بين الطرفي البويهي للتدخل في الشؤون العُمانية، تراسل سلطان الدولة أبو شجاع بن فيروز بهاء الدولة (٤٠٣-١٠١٢/٤١٥-١٠٢٤)، ومشرف الدولة أبو علي الحسن بن بهاء الدولة (٤١٢-١٠٢١/٤١٦-١٠٢٥) في الصلح وسعى بينهما أبو محمد بن مكرم صاحب سلطان الدولة أبو شجاع بن بهاء الدولة ومؤيد الملك الرجحي وزير مشرف الدولة، وانتهى الاتفاق على أن يكون مشرف الدولة على العراق بينما فارس وكرمان لسلطان الدولة، وتم ذلك في سنة (١٠٢٢/٤١٣) وعليه تحول بني مكرم إلى العلاقة مع (الفرع البويهي الحاكم لفارس_خوزستان).(٢٥)

لكن بوفاة سلطان الدولة أبو شجاع بن بهاء الدولة عام ١٠٢٤/٤١٥: السلطان البويهي لفارس بشيراز حيث كان

أبو محمد الأول بن مكرم صاحب دولته. فرغب أبو محمد أن يخلفه ابنه أبو كاليجار وهو يومئذ أمير على الأهواز فاستقدمه للملك بعد أبيه، ولكن هوى الأتراك من الجند مع عمه أبو الفوارس صاحب كرمان فاستقدموه، فخشي أبو محمد بن مكرم جانبه ففر إلى البصرة.(٢٦) وكان ابنه أبو المكارم بن أبا محمد بن الحسين قد نصحه بالذهاب إلى سيراف لتسيير أعماله التجارية أو إلى ابنه أبى القاسم في عمان وألا يتدخل في العراك الدائر في البيت البويهي.(٢٧) فسار العادل أبو منصور بن مافنة إلى كرمان لاستقدام أبي الفوارس وكان صديقا لابن مكرم فحسن أمره عند أبي الفوارس، لكن الأجناد من الأتراك أحالوا بحق البيعة على ابن مكرم، فكانت مؤدية إلى الانشقاق بين الطرفين مرة ثانية فماطلهم أبو محمد بن مكرم وهم ضجروا من ذلك فقبض عليه أبو الفوارس وقتله.(٢٨) للتوقف بعض الشيء، فتاريخ وفاة أبو محمد الأول يدعونا إلى مراجعة آراء البروفيسور بوسورث في أن أبا محمد توفي عام ١٠٢١/٤١١ بينما الأصح يبدو غير ذلك إنما وفاته كانت بعد أبي شجاع سلطان الدولة أي بعد ١٠٢٤/٤١٥. فإعادة الاستقراء لتاريخ وفيات بني مكرم يدعونا إلى التأمل ثانية في التواريخ المذكورة عنهم عند بوسورث، وهذا ما سنبينه لاحقا في عرضنا للأحداث ويمكن مقارنته تلقائيا.(٢٩)

فبعد وفاة أبي محمد الأول برز من بعده ابنه أبي القاسم ناصر الدين علي بن الحسين ولحق بأبي كاليجار بالأهواز فتجهز إلى فارس وكان قام بتربيته ابن مزاحم صندل الخادم، وسار العساكر إلى فارس ولقيهم أبو منصور الحسن بن علي النسوي وزير أبي الفوارس فهزموه وغنموا معسكره. وهرب أبو الفوارس إلى كرمان وملك أبو كاليجار شيراز واستولى على بلاد فارس.(٣٠)

فبدأت الدولة المكرمية في ازدهار خلال هذه الفترة بل هي الفترة المزدهرة لبني مكرم. فعرف أبو القاسم بلقب مؤيد الدولة وناصر الدين، وارتبطت صداقته مع كلا الشاعرين الفارسيين مهيار الديلمي وأبو علي بن مهبرد المعروف بأبزون العماني. فأبو القاسم تمتع بحنكة سياسية حيث كان ينيبه والده في شؤون عمان من قبل فعرف ملكاً في البلاد قبل أن يخلف والده في الإمارة، وكانت إحدى مدائح مهيار له في ٤٠٩هـ/١٠١٨ بقوله:

وإن وراء بحر عمان ملكاً
رطيب الظل فضفاض الرحاب
رقي عيشه عطر ثراه
بطراق الفضائل غير نابي
متى تنزل به تنزل بواد
من المعروف مرعي الجناب
وإن كان الفتى لأبيه فرعاً
فإن الغيث فرع للسحاب(٣١)

فوصفهُ مهيار ملكاً على عمان قبل أن يخلف أباه في الإمارة. كما بينًا سابقا انه أبو المكارم نصح أباه بالذهاب إلى عمان بعد وفاة بهاء الدولة عند ابنه أبي القاسم. إن هذه الفترة شهدت اتصالا ثقافيا متبادلا بين فارس وعمان فقد اتصل شعراء فارس ببني مكرم نحو أبزون مهبرد الكافي العماني (ت٤٣٠/١٠٣٩) فمن مديحه لأبي القاسم:

ليهنك أن ملكك في ازدياد
وإن علاك وارية الزناد
وانك من إذا وصف الموالي
مناقبه أقر بها المعادي
حديث قراك متع كل سمع
وذكر نداك عطر كل نادي
وينقاد الملوك لك اعتقادا
وما انقادوا لغيرك باعتقاد
ملكت رقابهم بأسا وجودا
فهم ملك السيوف أو الأيادي
إذا استعرضت جيش الرأي ليلا
جعلت عطاءه طول السهاد
إذا ادرعوا الدجى والهول
باد سروا نجومهم غرر الجياد
فبالسمر اللدان إذا تماروا
النتهم وبالبيض الحداد(٣٢)

ويدون جاجي خليفة عن أبي الحاجب المعاصر للشاعر بقوله على إن اكثر شعر أبزون في مديح أميره «ناصر الدين» وهي لقب لأبي القاسم، ومن مدائحه أيضا لكن لا ندري كانت هي لأبي القاسم أو غيره:

على سيبك المأمول يعتكف الحمد
وعن سيفك المسلول ينكشف الجد(٣٣)

و كذلك قوله:

إلى ملك يجلو بثاقب رأيه صدا
الخطب والصادي برؤيته يروى

فكم من أخي فقر نفى باسمه الطوى

وكم مهمهه قفر إلى بابه يطوى(٣٤)

وكذلك قوله:

كتبـات حكمـك كـاد يذبل

ويشم رائحة الزوال شمـام

وإذا كتـائبه انـبرت أو كتـبه

فلقت هناك الهام والأوهام(٣٥)

لكن العلاقة بين أبي القاسم ومهيار تميزت إلى صداقة بين طرفين فمن مدحه له:

إذا صانك المقدار من كل حادث

فوجهي عن ذل السؤال مصون(٣٦)

و لتبيين هذه المودة في مدائحه كذلك:

إلا لله قلبك من حمـول

على عجلات وصل واجتناب

وحبك من وفي العهد باق

على بعيد بحبل أو اقترب

وكان المجد أعود حين يهوي

عليك من المهفهفة الكعاب

و من عادة مدح مهيار لأبي القاسم يبتدئ بتحية بذكر أسماء المدن والقرى:

سـلا دار البخيلـة بالجِنـابِ

متى عريت رُباكِ من القبابِ

و كيف تشعب الأضعان صبحا

بدائـد وهدك والشعـاب

بطالعة الهـلال عـلى ضُميرِ

و غارب كمنقض الشهـاب

حملـن رشـائقًا ومبدنـات

رمـاح الخط تنبت فـي الروابـي

هوى لك في جبال «أبـان» ثاو

وأنت على جبال «عُمان» صابي(٣٧)

فالجناب اسم وادٍ، والوهد جمع وهد وهو ما انخفض من الأرض، وضُميرِ اسم بلدة، وأبان قرية في طريق شيراز إلى كرمان.(٣٨) وكذلك في قول أخر:

وجوه على «وادي الغضا» ما عدمتها

فكـل عزيـز بالجمـال يهـون

تشبثت بالأقمار عنها عُـلالة

و بانات «سلع» والفروق تبين

و عوذني عراف «نجد» بذكرها

فأعلمنـي أن الـغرام جنـون(٣٩)

وكذلك من طرائف مدح مهيار لأبي القاسم يشكره على ملاطفته له ودنانير أرسلها له، ويقبِّح بوساطة الغلام الذي أنفذت على يديه الهدية من أبي القاسم:

و قاسمني مناصفة عليه

و جاحدني ليحبسه كتابي

وقال ولم يهبك ولم يُصِّني

كذلك فيك منـذ سنين دابي

إذا حُمِّلتُ رفدا أو كتابا

إليك لواه نهبي واغتصابي

مكارم سقتهن إلى محب

ففاز بها مغير لـم يُحـابِ

بعثت بها الخؤن، فضاع سرب

أمِنت عليه غائرة الذئـاب

و لولا أن خدمته وقته

و حرمة عز بابك والجناب

لما سلم البعوضُ على عقاب

ولا عض الهزبر بشر نـاب

فجل عن الهجاء بذاك عندي

و قلَّ بما أتاه عن العتاب

سُلبتُ نداك في ناديك ظلما

بغارة صاحب لك في الصحاب

إذا أنصفتني فعليك دينا

غرامة ما تجمع في الحساب(٤٠)

و لكنه يعرض عن ذلك كله بشكر أبي القاسم ويخطره بالموقف:

اعد نظرا فكم أغنيت فقـرا

به وجبرت كسرا من مصاب

و كم نوديت يا بحر العطايا

فجاء البحر بالعجب العجاب

و في يدك المنى فابعث أمينا

إليَّ ولـو بمنقطـع التـراب

و لا تحوج ظمأى إلى قَلِيـب

سواك على مقامي وانقلابي

و إني إن بلغت النجم يوما

لكـان إلى صنيعتك انتسابي(٤١)

و لذلك كان مهيار يشير إلى الازدهار البحري في عمان فقال مادحاً:

أمالك فـي بحـار عمان مال
يسد مفاقر الحاج الصعاب
و مولى يوسع الحرمات رعيا
و يعمر دارس الأمل الخراب (٤٢)
و يمتدح ملكه لعمان كذلك:
فضلتهم نفسا ودارا ونعمة
و بين الذنابي والذوائب بين
فان باهلوا بالماء يجري جداولاً
فماؤك جم والبحـار حقين
و ظنوا النسيم كلما رقَّ سُحرةً
ألذ، فأغلاط هفت وظنون
هجيرك بالمعروف والعدل بارد
و ظلهـم بالمنكرات سخـين
و أرضك كافور يخاض وجوهر
و أرضهم صخر يداس وطين
و إن حدثوا عن «شامهم» و«عراقهم»
فعندك «هند» لا تروم و«صين»
و تحوي من البحر المحيط عجائبا
تطيـب بها أجسـامهم وتزيـن
و بغداد تبكي والبصيرة تشتكي
وشعري نسيج عنهما ورنين
لكن مهيار يبرر بان هذه المقارنات والمفاخرات ليست من عادته:
و ما الفخر طبِّي بين دار وأختها
ولكنـه بيـن الرجـال بيـونُ
ورب حديث بالهوى جر بعضه
إلى الشعر بعضا والحديث شجونُ
و كذلك يمدحه في ذوده عن عُمان والدفاع عنها:
أذنت عليه وسائلي وترفعت
أستاره لمقاصدي وقصائدي
وبعثت غر قائدي ففتحن لي
أبوابـه فكأنهـن مقالـدي
«كعمان» أو ملكِ «عُمان» داره
داني النوال على المدى المتباعد
و قضى على أني الوحيد بعلمه
فكفى بذلك آته من شاهدي
سبق الملوك فبذهم متمهلا
جاروا ومر على الطريق القاصد
نام الرعاة عن البلد وأهلها
عجزا وعيناه شهابا واقد
و حمى جوانب سرحه متنصف
للشاء من ذئب الغضا المستأسد
و إذا الأسود شممن ريح عرينه
كانت صوارمه عصى الذائد
ما بين سريزة إلى ما يستقى
وادي الأبلة هابطا من صاعد
و إذا بغى باغ فبات يرومه
باتت صوارمه بغير مغامد
يقظان يضرب وهو غير مبارز
عزما ويطعم وهو غير مطارد
كف له تحمي وسيف يُنتضى
و لحاظ راع للرعية راصد
فسريذة جزيرة في ارض الهند والأبلة في أعالي الخليج، ثم يذكر الغازي:
جنت به الأطماع فاستغوى بها
يصبو إلى شيطانها المتمارد
خبرتـه يبغي عمـان وأهلهـا
فعرفت مصدره بجهل الوارد
لم ينجـه والمـوت فـي حيزومـه
مل ضم من حفل له ومحاشد ٤٤
كما إن مهيار يمتدح سياسته في عمان:
وقد عجزت من قبلها أن يسوسها
قرون علي أدراجها وقـرون
فلا آل كسرى قوَّدوها مقـادةً
و عندهم ركاضة وصفـون
و لا حمير الأقيال قاموا بحفظها
و فيهم قباب دونها وحصون
فداك ملـوك حـين تذكر بينهم
فكل مهيب في النفوس مهين
علوت على الأنداد عزا ورِفعـة
و حطُهم خفض يدق وهـونُ
لهم شركة الأسماء فيه وعـندك
المعاني وهم شك وأنت يقينُ
على الأرض بحر ثامن صفو مائه
طغى بالبحار السبع وهي أجونُ
غـدا ربهـا لمـا أحـاط بملكهـا
بذلك يرضى كلهـا ويـدينُ
فخضها على التوفيق واقدح بزندها
عُمان وأني بالنجاح ضمينُ (٤٥)

و كذلك فان التأثير على الجانب الثقافي العُماني أن تبن بني مكرم الألقاب الرسمية التي تضفي إلى ذوي السلطة تميزاً مقروناً بالاسم واتخذوها كمبدأ للمراسلات والمدائح، فعلى سبيل المثال إننا نجد نحو ذي النباهتين لأبي محمد الثاني و ذي السياستين لأبي محمد الأول والصاحب لأبي القاسم ناصر الدين بن علي بل اتخذوا في التشبه بألقاب البويهيين نحو تاج الدولة لأبي المكارم بن مكرم أو ناصر الدولة لأبي القاسم بن أبو محمد الحسين. فإدخال الألقاب والكنى والرتب تبدو غير معروفة أو متداولة في المجتمع السياسي العُماني لذا هنا تبدو المفارقة في مدى هذا التأثير على الطبيعة السياسية العُمانية. لقد حظي بنو مكرم بألقاب البويهيين التي كانوا يميزون ذوي الحظوة عندهم كنحو العمدة وبه كان يمدح مهيار الديلمي في مقصورته أبا محمد الأول بن مكرم:

ما لكم لا تغضبون للهوى
وتعرفون الغدر فيه والهوى
إن كنتم من أهله فانتصروا
من ظالمي أو فاخرجوا منه برا
كأنني عجبا به وشغفا
محبة «العمدة» في حب العلا
شمر للمجد وما تشمرت
له السنون يافع كهل الحجا(٤٦)

ثم يواصل في مدح كياسته ودهائه:

و قام بالرأي فكان أول
من رأيه وأخر الحز سوا
سما إلى الغاية حتى بلغت
همت به السماء وسما
لفت على العراق شطرا وانثنت
لفارس، فذب قسم وسرى
لم تدر أن بعُمان حاوياً
ما خرتَ رأت سحرهُ إلا الظباء (٤٧)

وكذلك قوله لأبي القاسم:

إلى ناصر الدين امتطى كاهل المنى
خليق بغايات النجاح قمين
إلى ملك الأرض الذي كل معرق
إلى نسبيه في الملوك هجين
كريم إذا صم الزمان فجوده
سميع لأصوات العفاة أذين(٤٨)

وقوله :

قل إن وصلت «لناصر الدين» استمع
فقرا تُجِّمعُ كل انس شارد(٤٩)

و من ألقابه كذلك مؤيد السلطان:

لعل «مؤيد السلطان» تحنو
عواطف فضله بعد اجتناب(٥٠)

وكذلك يمين الدولة:

و إلى يمين الدولة افتقرت يد
في الملك لم تعضد سواء بعاضد
نظم السياسة مالك أطرافها
لم تستغن عزماته بمرافد(٥١)

لذلك فإن تخطئة نور الدين السالمي لابن الأثير في ذكره للإمام راشد بن سعيد (ابن راشد) على انه اتخذ لقب الراشد بالله لقباً له بعد أن هزم البويهيين. ويستند نور الدين بان ذلك ليس إلا افتراء على الإمام وحيث لا يوجد من بين الأئمة العُمانيين ممن اتخذ لقبا وهي ليس من عادتهم اتخاذ الألقاب، وأيده في ذلك أبو إسحاق إطفيش في تعليقه لتحفة الأعيان.(٥٢) وهذا الرأي في وجهة نظري قد يحتاج إلى المراجعة ذلك أولا: إن ابن الأثير اقرب إلى الحوادث المذكورة في التدوين، ولا اقصد بقرب التدوين يعني صدقه لكن شهرة رجل استطاع أن يجلي البويهيين ويحرر بلده شخصاً لابد انه أمره مشاع ثانيا: انه يجوز نتيجة للفترة التي حكم فيها الإمام كانت ذات تأثير وتفاعل مع قوى وثقافات متعددة وللتميز الشخصي من ذوي السلطة، يوجب اتخاذ الألقاب، بل يرجح أن اتباع الإمام أطلقوا عليه هذا اللقب.

تخطئة نور الدين السالمي لابن الأثير تحتاج إلى مراجعة لان ابن الأثير أقرب إلى الحوادث المذكورة في التدوين

فأبو القاسم منذ أن تولى الحكم عام ٤١٥ / ١٠٢٤ امتد حكمه ١٣ عاما إلى أن توفي سنة ٤٢٨ / ١٠٣٧و خلف أربعة بنين وهم: أبو الجيش والمهذب وأبو محمد الثاني وآخر صغير لم يذكر اسمه.(٥٣) فسرعان ما خلفه أبو الجيش في الإمارة واستمر في توثيق علاقته مع البويهيين فكان حينها قضية الظهير أبي القاسم وتملكه البصرة بعد صهره أبي منصور بختيار، حيث انه عصى على أبي كاليجار بتحالفه مع جلال الدولة. ثم عاد أبي القاسم إلى

طاعة أبي كاليجار واستبد من بعد ذلك بالبصرة. واتفق أن تعرض إلى أملاك أبي الجيش بن أبي القاسم ابن مكرم في العراق، فكاتب أبو الجيش على اثر ذلك أبا كاليجار بزيادة ثلاثين ألف دينار في ضمان البصرة فأجيب إلى ذلك، وجهز له أبي كاليجار العساكر مع العادل أبو منصور بن مافنه، وجاء أبو الجيش بعساكره في البحر من عمان وحاصروا البصرة برا وبحرا وملكوها وقبض على الظهير واستصفيت أمواله، وكان ذلك في سنة ٤٣١/ ١٠٤٠(٥٤).
لكن التلاعب في الدولة بدأ يدب في السعي بالوشاية بين الاخوة بتحريض علي بن هطال المنوجاني قائد جند أبي الجيش على أخيه المهذب بنية قلب الحكم عليه، فقبض أبو الجيش على أخيه واعتقله ثم خنقه. ثم توفي أبو الجيش بعد ذلك بيسير وهمً ابن هطال بتولية أخيه أبا محمد وكان صغير السن فأخفته أمه حذرا عليه، ولكن جعلت الأمر في تسيير شؤون البلاد لابن هطال فأساء السيرة وصادر التجار. فبلغ حال بني مكرم إلى أبي كاليجار فأمر العادل أبا منصور بن مافنة أن يكاتب إلى المرتضى وكان يشغل واليا لأبي القاسم بن مكرم على بعض أجزاء عمان الداخلية ويأمره بقصد ابن هطال، وبعث إليه بالعساكر من البصرة. فساروا إلى عمان وحاصروها واستولى على اكثر أعمالها، ثم دس خادما كان لبني مكرم وصار لابن هطال وأمره باغتياله فاغتاله. وفي اثناء تلك الحوادث توفي العادل أبو منصور بهرام بن مافنة وزير أبي كاليجار سنة ٤٣٣ /١٠٤٢و وزر من بعده مهذب الدولة وبعثه للمدافعة عن عمان حتى أجفلوا جند ابن هطال ورجع بعدها إلى كرمان، ونصب أبا محمد بن مكرم رسميا للحكم.(٥٥) لكن البروفيسور بوسورث يجعل من هذا التدخل أن أصبحت الإمارة تُحكم مباشرة من قبل البويهيين وحُصِر نفوذ بني مكرم.(٥٦) وفي المقابل يمكننا تتبع المرازبنة البويهيين في عُمان الذين ذكروا في النصوص التاريخية خلال فترة البويهيين ليسهل علينا التصور في العلاقة بين الجانبين المكرمي والبويهي:

المرزبان البويهي أبو كاليجار شمس الدولة ٣٨٠/ ٩٩٠

بهاء الدولة أبو نصر فيروز ٣٨٨/ ٩٩٨

أبو شجاع سلطان الدولة ٤٠٣/ ١٠١٢

المرزبان أبو كاليجار عماد الدين ٤١٥-٤٤٢/ ١٠٢٤-١٢٥٠

العلاقة المكرمية العمانية -العمانية:

فكما تتبعنا أحداثا تاريخية فتحت لنا بعض البصيص عن إمارة بني مكرم وعلاقاتهم خارج عمان، فان الخلط الذي يحدث للباحثين مؤدي إلى الاضطراب في البحث خلال هذه الحقبة للتاريخ العُماني وهذا الخلط اغلبه يأتي محاولة فهم من كان المسيطر على عمان.
هذه الربكة التي صاحبت هذه الفترة يرجع أساسها إلى حالة الانقسام السياسي والإقليمي في عمان بين المناطق الجبلية وبين المناطق الساحلية، ومن ثم الأدوار السياسية من قوى كانت متعددة ومتداخلة ومتزامنة في الوقت نفسه. فعند بداية نهوض إمارة بني مكرم كانت هنالك ثورة عُمانية بقيادة الإمام حفص بن راشد التي سرعان ما أن أنهيت عام٣٦٣/ ٩٧٤، صاحبها فراغ سياسي في داخل عمان ومن حين لآخر يظهر للمتتبع للأحداث أسماء للديلم والبويهيين والأمراء الإقطاعيين. لكن مع عشرينيات القرن ٥/ ١١ تمكن العُمانيون إحياء الإمامة الثانية بتنصيب إمامهم الخليل بن شاذان ومن بعده راشد بن سعيد (٤٢٥-٤٤٥/ ١٠٣٤-١٠٥٣) في الداخل ولكن الساحل ظل تحت سيادة بني مكرم.(٥٧)
لاشك أن الأحكام المسبقة بدون تمعن تؤدي إلى نتائج مغالطة للواقع، كما أن قلة المصادر تدعوك إلى الجزم أحيانا لإكمال التصور المبغي. ما يخيل لنا من خلال استقراء الأحداث أن العلاقة بين كلا الطرفين (بني مكرم والعُمانيين بالداخل) لم تكن هنالك أية تصادمات أو ثورات في داخل عمان خلال الفترة الأولى لبني مكرم، وعليه فان بني مكرم امتد نفوذهم إلى داخل عمان في فترة ما بين الثورتين (بقيادة حفص بن راشد وبداية إمامة راشد بن سعيد) ليتعدى من الرستاق نحو نزوى بدعم من البويهيين والديلم لاحتواء السيطرة الكاملة على الحجر الغربي حتى توام (مدينة البريمي حاليا والمنطقة المجاورة لها)، لكن لم يتبعه أية تورط عسكري لبني مكرم في داخلية عمان. أما بالنسبة للحجر الشرقي فقد ظل تحت سيطرة العائلة الجلندانية (الأسرة المخضرمة الحاكمة لعمان) حيث اتخذوا من قلهات عاصمة لهم وهذا ما يدونه ابن خلدون بان الملك عليها كان من هذه السلالة زكريا بن عبدالملك سنة ٤٤٨/ ١٠٥٦ وكان له دعم في داخل عمان اكثر مما هو كان لبني مكرم.(٥٨)
فالوضع السياسي الإقليمي لعمان خلال بداية القرن

الخامس قد تأثر بمتغيرات التجارة البحرية بعد قيام الدولة الفاطمية في وضع التوازن المستجد بين طرفي الإمبراطورية الإسلامية بغداد(آسيا) والقاهرة (لأفريقيا)، ترتب عليه تأثير لتحويل الخطوط البحرية القادمة من المحيط الهندي التي كانت سابقا تتجه نحو خليج عمان لتتعدى مضيق هرمز ومن بعد نحو الخليج العربي إلى بغداد ثم تربطها القوافل البرية بالسواحل الشامية وتجارة البحر المتوسط. لتتخذ الطرق التجارية البحرية مجرى آخر من المحيط الهندي وبحر العرب لتتجه مباشرة نحو البحر الأحمر ومن ثم ينتهي الربط التجاري بالبحر المتوسط عن طريق القوافل. كان هذا الحدث مؤثرا خلال هذه الفترة لنشوء المدن البحرية الجنوبية لشواطئ عُمان ابتداء من مسقط وقلهات حتى ريسوت في الجنوب بعدما كانت في الاعتبار صحار ودما لتوجد تنافسا بين هذه المدن.

فبالعودة نحو وضعية بني مكرم فان الفترة الأولى من هذه الإمارة خصوصا خلال حكم أبي محمد بن مكرم الفترة الأولى لأبي القاسم يكاد يكون استتبابا للنفوذ السياسي الكامل لبني مكرم على عُمان وبتعاونهم مع البويهيين بان ظلوا على تنسيق متكامل. لكن ما أن نصَبَ العُمانيون الإمام راشد بن سعيد في نزوى حتى بدأ التصدع بين الطرفين فحدثت بين أبي القاسم والإمام راشد بن سعيد حروب بعث أبو القاسم حملات عدة حصر فيها نفوذ الإمام ليكون بنزوى(٥٩) لكن الإمام ظل مسيطرا ما يقارب على كل الداخل في جبال الحجر الغربي حتى الغرب في توام، فاستطاع على أثرها إبقاء السلطة الداخلية. وفي المقابل فان أبي القاسم استولى على المنافذ البحرية والموانئ الرئيسية في البلاد.

ففي هذا السياق فإني في شك مما يذكره محمد المحروقي باعتقاده أن الشاعر أبزون قد توفي بنزوى أو الجبل الأخضر، وذلك أن القوات البويهية قد انسحبت من نزوى بتعيين الإمام، وعلى اثر هذا الانسحاب فان النفوذ المكرمي بدأ بالانحسار. ومما يبدو لي أن أبزون عمل مع الحامية العسكرية البويهية في نزوى والجبل الأخضر ونهايات عمره قضاها في صحار.(٦٠) فالربط التاريخي يلزمنا على التتبع من حيث الجمع بكلا المصدرين، ثم إن نهاية الوجود البويهي استغرق سنين طوالا حتى تم للإمام توحيد البلاد وبسط نفوذه.

أشك فيما ذكره محمد المحروقي باعتقاده أن الشاعر أبزون قد توفي بنزوى أو الجبل الأخضر

لكن بوفاة أبي القاسم سنة ٤٢٨ /١٠٣٧بدا النشاط الثوري يدب في الداخل للإطاحة ببني مكرم، وعلى اثر الخلل في البيت المكرمي وتضعضع الحكم البويهي في فارس وكرمان تسارع امتداد نفوذ الإمام في عمان. وهذا ما ينشد به أبزون بإحساس الفزع وعدم الاطمئنان على حاله في عمان:

تأبى قبولي أي ارض زرتها
قدمي رجائي وافتقاري سائقي
فكأنما الدنيا يدا متحرز
و كأنني فيها وديعة سارق (٦١)

عاود الإمام الكرة ثانية سنة ٤٤٢ / ١٠٥٠بالحرب، وكان المرزبان البويهي أبو المظفر أبي كاليجار أميرا في البلاد وقائدا للحامية البويهية، وكان له خادم فأساء السيرة فجمع عليه العُمانيون بقيادة الإمام راشد بن سعيد فقاتلهم أبو المظفر فيروز وظفر بهم ثم جمعوا عليه ثانية وعاد العُمانيون لقتال أبي المظفر والديلم فتعاون أهل البلد في الحرب لسوء سيرة الديلم والبويهيين فيهم فهزموهم، واخذ الإمام أبو المظفر أسيرا عنده وسَّيره إلى نزوى مستظهراً عليه وأسقط المكوس والضرائب.(٦٢)

في إثناء تلك الأحداث الغزنويون ينهون الفرع البويهي بإقليم الجبل عام ٤٢٠/ ١٠٢٩، ثم من بعد ذلك تبعهم السلاجقة لينهوا الفرع البويهي الفارسي-الخوزستاني ١٠٤٨/٤٤٠ ومن ثم فرعهم الأخير ببغداد ١٠٥٥,٦٣/٤٤٧ فكان هذا الحدث (سقوط دولة البويهيين) مؤثرا على استمرارية الإمارة، وعليه يزيد ابن خلدون توضيحا انه نتيجة لضعف أمرائهم وتغلب عليهم النساء والعبيد في سياسة الحكم. زحف إليهم العمانيون في سنة ٤٤٢/ ١٠٥٠ بقيادة الإمام راشد بن سعيد فأزالوهم وقتلوا بقيتهم وانقطع عنهم رسم الملك.(٦٤)

الخلاصة

عادة ما يخلص الباحثون في كتاباتهم إلى تطلع نحو من سيأتي لإكمال الصورة أو الزيادة عليها أو من سيوضح المعالم الغامضة والمبهمة بها. فهذا الإسهام السياسي-الاقتصادي لمنطقة الخليج

في تلك الحقبة تشكلت من عائلات عُمانية متعددة ينبغي الكشف عنها ودراستها في هذا الإطار التاريخي نحو بني عمارة (على مضيق هرمز) وآل الصفار في كرمان، والأسمى في هذا المجال والأكثر إبداعا هم آل المهلب بن أبي صفرة.

فخلال تطرقنا للقراءة عن هذه العائلة كشف البحث عن العلاقات السياسية الفارسية_ الخليجية ومدى التداخلات السياسية التاريخية في عمان، كما انه كشفت عن بعد آخر وهو الترابط التجاري على طول الخليج وإسهام العائلات العُمانية في الخطوط التجارية القديمة ابتداء من صحار ثم سيراف ومنها إلى الأبلة وأخرها في البصرة أو بغداد. قي هذا النسيج الممتد لهذه المواقع التجارية عملت سفن بني مكرم وعمالهم ليسهموا في تلك الحقبة فهي أشبه ما تكون بتملك لوكالات تجارية وهو ما يمكن الإشارة إليه بان هنالك عائلات عُمانية أخرى كانت تسهم في هذا الربط التجاري.

إن ضعف سلطة بني مكرم يرجع أساسها إلى توجههم السياسي نحو الربح التجاري والنشاطات الاقتصادية دون البغية في التورط العسكري مما جعلها عرضة للعيش تحت غطاء البويهيين طوال فترة حكمها، والقناعة بالشريط الساحلي. لا نستطيع الإنكار بان مدائح مهيار أثبتت ذود بني مكرم عن عُمان والدفاع عنها، كما انهم توسعوا للسيطرة على بعض الأجزاء الداخلية في عُمان خصوصا فترة أبي القاسم بن مكرم وابنه أبي الجيش. لكني سأختم إلى التعريف ببني مكرم من تسلسل حكامهم بحسب ما تمت دراسته بخصوص العلاقة المكرمية- البويهية نستطيع رسم الآتي:

أبو محمد الأول الحسين بن مكرم ٣٨٥- ٤١٥/ ٩٩٥- ١٠٢٤

ناصر الدين أبو القاسم علي بن الحسين ٤١٥- ٤٢٨/ ١٠٢٤-١٠٣٧

ناصر الدين أبو الجيش بن علي ٤٢٨-٤٣١/ ١٠٣٧-١٠٤٠

أبو محمد الثاني بن علي ٤٣١-٤٣٣/ ١٠٤٠-١٠٤٢

إنهاء إمارة بني مكرم في ٤٤٢/ ١٠٥٠

الهوامش

١- The Coinage of Oman under Abu Kalijar the Buwayhid, NC. 6th series, . 18 (1958), 147-56. ج1 S. M. Stern and A.H. Bivar

٢- Bosworth , The New Islamic Dynasties, p112 Edinburgh University Press, 1996. C.E

٣- هلال ناجي، شاعر من عمان «أبزون العماني»، مجلة منشورات دراسات الخليج العربي، ص ١٠٤-١٣٥، جامعة البصرة، ١٩٧٧ ؛ محمد المحروقي، أبزون الفارسي الذي تعمن، مجلة نزوى، ص ٤٥-٥٨، ١٩٩٧.

٤- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٣٢.

٥- انظر: مايلز، الخليج بلدانه وقبائله، ص١٤٠، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط.

٦- انظر بتفاصيل عن هذه الحقبة:
M. Bates, Unpublished Wajihid and Buyid Coins From Uman in the American Numismatic Society, Arabian Studies I, (1974), p.171

٧- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ٩٤٧.

٨- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ٩٦٠، ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ٥٧.

٩- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٩٩.

١٠- ابن الاثير، الكامل ، ج٧، ١٧.

١١- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٩٩.

١٢- Bowsorth, Islamic Dynasties, p112

١٣- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٩٩.

١٤- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٩٩.

١٥- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٣٢.

١٦- مهيار الديلمي، الديوان، ج١، ١٦ ، القاهرة، ١٩٣١١٩٢٥

١٧- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٨٤؛ ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ٢٢٣.

١٨- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ١٧٠.

١٩- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ١٨٦.

٢٠- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ١٩٢.

٢١- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ١٩٨.

٢٢- ابن الأثير، الكامل في التاريخ، ج٧، ٢٠٧.

٢٣- هلال الصابي، تاريخ هلال الصابي المذيل على تجارب الامم، ج٤، ٤١٤.

٢٤- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ٩٧٩.

٢٥- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٠٨؛ ابن الأثير، الكامل، ج٧، ٣١١.

٢٦ - ابن الأثير، الكامل، ج٧، ٣١٧.

٢٧- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٠٨؛ ابن الأثير، الكامل، ج٧، ٣١٧.

٢٨- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢؛ ابن الأثير، الكامل، ج٧، ٣١١.

٢٩- Bosowrth, Islamic Dynasties, p112

٣٠- ابن الأثير، الكامل، ج٧، ٣١١.

٣١- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٥.

٣٢- هلال ناجي، شاعر من عمان، ١٢٣.

٣٣- هلال ناجي، شاعر من عمان، ١٢٤.

٣٤- هلال ناجي، شاعر من عمان، ١٣٠.

٣٥- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٥.

٣٦- مهيار ، الديوان، ج٤، ١٦٥.

٣٧- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٥.

٣٨- ابن خرداذبه، المسالك والممالك، ٤٨، تحقيق ام ج دوجيه، لايدن، ١٨٨٩.

٣٩- مهيار ، الديوان، ج٤، ١٥٨.

٤٠- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٥.

٤١- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٥.

٤٢- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٧.

٤٣- مهيار ، الديوان، ج٤، ١٥٨.

٤٤- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٢٤.

٤٥- مهيار ، الديوان، ج٤، ١٥٨.

٤٦- مهيار ، الديوان، ج١، ٤.

٤٧- مهيار ، الديوان، ج١، ٥.

٤٨- مهيار ، الديوان، ج٤، ١٥١.

٤٩- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٢٤.

٥٠- مهيار ، الديوان، ج١، ١٦٠.

٥١- مهيار ، الديوان، ج١، ٣٢٣.

٥٢- نور الدين السالمي، تحفة الأعيان، ج١، ٢١٠

٥٣- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٣٢؛ ابن الأثير، الكامل، ج٨، ١٤.

٥٤- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠١٢؛ ابن الأثير، الكامل، ج٨، ٢٠.

٥٥- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٣٢؛ ابن الأثير، الكامل، ج٨، ١٤.

٥٦- . Bosowrth, Islamic Dynasties, p.112

٥٧- انظر: كشف الغمة الجامع لأخبار الأمة، تحقيق احمد عبيدلي، ٣١٢؛ نورالدين السالمي، تحفة الأعيان، ج١، ٣١٢.

٥٨- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٩٩.

٥٩- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٤٥.

٦٠- محمد المحروقي، مجلة نزوى، ١٩٩٧.

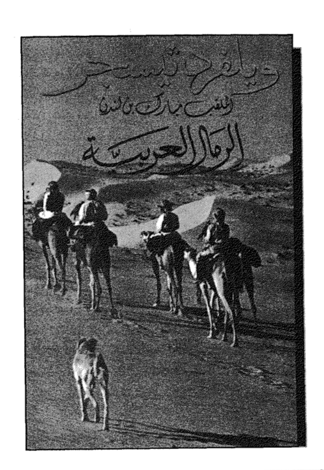
٦١- هلال ناجي (١٩٧٧)

٦٢- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٤٥؛ ابن الأثير، الكامل، ج٨، ٢٠.

٦٣- ابن خلدون، تاريخ، ج٤، ١٠٤٥.

٦٤- انظر: Bosworth, Islamic Dynasties, p112

** كذلك يعرف اقليم خوزستان باقليم عربستان.



ثيسجر.. ذات صباح من صباحات الصحراء

عمار السنجري★

يصف ثيسجر صباح يوم من صباحات الصحراء... «كانت طيور القبّر تغرد حول مخيمنا، والفراشات تنتقل من نبتة لأخرى، والسحالي تتجول في المكان، والخنافس الصغيرة تمشي بصعوبة على الرمل. وفي ذلك الصباح شاهدنا أرنباً، وآثار غزال. وكان الرمل من حولنا يحمل آثار اليرابيع وغيرها من القوارض التي كانت تتجول خلال الليل».

ما يميز أسلوب ثيسجر في كتابه، إننا نعيش معه أحياناً في فضاء أدبي محض، حتى ننسى أحياناً موضوع الرحلة، أو أين وصلت. فهو يقدم بورتريهات للقطات يمكن وصفها بأنها بورتريهات صحراوية. صور نابضة بالحياة ومؤطرة بالشاعرية إلى حد بعيد ومسكونة بتلك النوستالجيا التي لازمته بعد مغادرته الصحراء، وكانت تظهر كلما ودّع رفاق رحلته.

★ كاتب من الامارات العربية المتحدة

«نصبنا الخيام في مجرى ماء ضحل على هضبة كلسية، وكنا قد قطعنا الرمال. كان للوادي عندما استيقظت فجر مغمور بضباب كثيف دوار، وبدت فوقه الخطوط الخارجية للكثبان الممتدة شرقاً كالجبال الساحرة في مواجهة الشمس الصاعدة. وكانت السماء متوهجة بلطف وبأطياف من حجارة عين الهر الثمينة، والكون بسكينته يبدو مثل الوعاء القابل للتحطم في أية لحظة. وأخيراً وقفت على هذه الهضبة البعيدة عن الرمال، وتطلعت إلى الوراء بنظرة حسرة وأسف إلى الطريق التي كنا قد قطعناها».

بل أن الرحلة نفسها بالنسبة له (كما يقول) لم تكن مهمة بقدر صرف وقت للتأمل في الطريق من فوق ظهر الراحلة والاستعداد لاستقبال مفاجآت الطريق...

«ليس المهم هو الهدف، وإنما الطريق. وكلما كان الطريق أكثر مشقة كانت الرحلة أكثر استحقاقا» ومن مفاجآت الطريق يستمد متعته في الاستكشاف...(١) «وشعرت في كل مرة أنني مكروه جداً. فكنت أقف هناك صامتاً متعالياً على الآخرين، فيما هم يتبادلون الأخبار، والدقائق الطويلة تمر بتثاقل. ومع ذلك وحتى عندما أتخوف أن يكتشفوا هويتي، كنت أدرك أنه بالنسبة لي لم تكن جاذبية هذه الرحلة تكمن في مشاهدة البلاد فحسب، وإنما في مشاهدتها تحت هذه الظروف».

يصف الشاعر الفرنسي رينيه شار الإنسان الشاعر بأنه هو ذلك المرء الذي يمتلك الشهية لقلق يؤدي الانتهاء من استهلاكه إلى الغبطة. وبهذا المعنى امتلك ثيسجر شهية القلق المتأصلة لدى الرحالة باقتدار، وعبّر عنها أيضاً بكل اقتدار.كان يصطاد اللحظة بكل زخمها، ويسجلها قبل أن تفلت، قبل أن تخبو جذوة الاستمتاع بها.(٢) أخبرني مرافقه (بن كبينة) في أحد لقاءاتي معه أنه (أي ثيسجر) كان دائماً تراه يكتب، يحمل أوراقه ودفاتره أينما حل وارتحل. دائماً كنا نراه يكتب ويدوّن. خزّن تلك اللحظات التي عاشها، وتعتّق ما دونه (صدرت الطبعة الإنجليزية لكتاب الرمال العربية عام ١٩٥٩ وكان قد انتهى من رحلاته في منطقة الربع الخالي عام ١٩٥٠) عرض ما دوّنه، ما اصطاده من لحظات على مدى خمس أو ست سنوات من تنقله في أرجاء المنطقة، من حضرموت جنوباً إلى مسقط شرقاً و ليوا وأبوظبي والشارقة ودبي شمالاً، ملايين اللحظات، سجلها بأسلوبه، بعد خمسين عاماً أصبحت تلك المدونات (تاريخاً للمنطقة) أو على الأقل، أصبح كتابه مرجعاً مهماً من مراجع تاريخ المنطقة.

يزيد رينيه شار في وصف الكائن الشاعر، فيقول، بأنه، هو القادر على المبالغة، ينمو بشكل صحيح في العذاب. والشاعر، هو حافظ وجوه الكائن الحي اللامتناهية. ألا ينطبق هذا الوصف على ثيسجر (ونتحدث هنا عن أسلوبه في الكتابة لا عن نواياه أو مدى صحة المعلومات التي أوردها أو...الخ).

لنتأمل مثلاً هذا النص «بعد حلول الظلام عدنا نحو المخيم نهزج ونغني ونحن نشعر بالتعب الشديد والبرد القارس، لكننا كنا راضين بحصيلة اليوم الأول. وجلسنا حول نار المخيم نتحدث عن صيد يوم آخر. وبينما كنت مستلقياً في ما بعد تحت النجوم اللامعة استمع إلى رغاء النياق المتواصل كنت أشعر بسعادة غامرة....»..

ومما لا شك فيه انه استعان بكتب رحالة سبقوه، وهو لا يخفي إعجابه بتوماس الذي سبقه إلى منطقة الربع الخالي بستة عشر عاماً، وينظر إليه والى فلبي بعين التقدير والاحترام. وقد أشار إلى ذلك في كتابه...

«راقبت بن كبينة وهو يمشي بمحاذاة النتوء الرملي، الذي كان يمتد إلى القمة التي كنت أجلس عليها، حاملاً البندقية العسكرية التي أعرته إياها في هذه الرحلة، وما لبث أن انضم إلي وجلس وبدأ يتحدث، ثم فك مزلاج البندقية، فالعرب يحبون تفكيك البنادق، وقال إنه سيشتري بندقية بالنقود التي استعارها عندما أتى معي إلى حضرموت. ثم سألني عما إذا التقيت (توماس)، وهو البريطاني الوحيد الآخر الذي كان مع قبيلته، فقلت له إنني التقيته. وعندما توقف، واستسلم للنوم – أي بن كبينة – أخذت أفكر بالرحلة التي قام بها (توماس) لقد كان اجتياز هذه الصحراء بمثابة آخر وأعظم جائزة في إطار استكشافه للجزيرة العربية، وكان (داوتي) وغيره من الرحالة المشهورين الذين تجولوا في جزيرة العرب، يحلمون بهذا الإنجاز، غير أن تحقيق الحلم كان يستحقه (توماس) و(فلبي) اللذان سيظل اسماهما متلازمين لدى الحديث عن اجتياز الربع الخالي»(٣)

بل واجتاز ثيسجر الصحراء مع أفراد من نفس القبيلة التي استعان بها توماس من قبل لعبور الصحراء..(٤) «كل ما كان بإمكاني عمله هو أن أضع الترتيبات على أساس أن مقشن هي نهاية المطاف، على أمل أن أتمكن بعد وصولي إلى هناك أن أقنع بعض البدو بعبور الصحراء معي. وقد حاول توماس اجتياز الربع الخالي للمرة الأولى مع بيت كثير واضطر للعودة بعد أن اجتاز مسافة قصيرة، ثم حاول ثانية مع آل راشد

وكنت أعلم أنني إذا قررت عبور الرمال فلابد أن أضمن وجود آل راشد معي».

وقد سنحت له الفرصة بالفعل بعد هذه السنوات أن يستعين بأحد الادلاء الذين استعان بهم توماس نفسه وهو الشيخ صالح بن كلوت من آل راشد، حيث التقاه خلال استعداداته للعبور الثاني حين كان في رحلة العودة إلى صلالة من عبوره الأول....

«كما رافقه أيضاً رجال من بيت كثير» وأرسلنا خبراً إلى (صلالة) وفي اليوم التالي خرج الوالي لمقابلتنا ومعه حشد من أهل البلدة والبدو، والكثير من الرواشد. وكان بعضهم أصدقاء قدامى، وآخرون لم أقابلهم ومن بينهم (بن كلوت) الذي رافق (برترام توماس)».(٥)

ويصف ثيسجر (بن كلوت) بقوله...

«كان (بن كلوت) رجلاً لافتاً للنظر، قصير القامة، مملوء البنية، قويا، ثقيل الجسم، وبسبب تقدمه بالسن، يتحرك بصعوبة، وينهض على قدميه بعد جهد جهيد، وبعد كثير من الأدعية إلى العلي القدير. كان كثير التأني في كلامه وتحركاته وإيماءاته، عريض الوجه، غليظ القسمات، بارز الأنف، ثابت العينين، واسع الفم وكث اللحية، التي يكسوها الشيب، وأصلع الرأس تماماً. كان نادراً ما يتحدث، ولكني لاحظت أنه عندما يتحدث لا يجادله أحد. وكان معه ابنه (محمد) وهو أخ سالم بن كبينة من أمه. وهو شاب ممتلئ البنية كوالده، طيب المعشر».(٦)

ولم تقتصر صحبته لآل راشد فقط، بل استعان بالبدو من بيت كثير أيضاً، ومن الصاعر والمناهيل، والعوامر والمهرة والجنبة وآل وهيبة بل وحتى من الدروع وهي القبيلة التي سببت له الكثير من الأرق حين أصرت على منعه من المرور بأراضيها.

يذكر روبرت كابلان Robert D. Kaplan في كتابه: THE ARABISTS (أن نابليون بونابرت هو أول من أفضت أعماله إلى التعجيل بالمصالح البريطانية في الشرق الأوسط عندما هدد بشن هجوم على الهند انطلاقاً من مصر التي احتلتها قواته في الفترة من ١٧٩٨- ١٨٠١. وبعد مائة سنة من ذلك التاريخ، وعندما جاء قيصر ألمانيا ليهدد الهند، كانت قبضة بريطانيا على الجزيرة العربية هي التي دفعت ويلهلم الثاني (غليوم) إلى الذهاب لتركيا والى التخطيط لإنشاء سكة حديد ألمانية عبر آسيا الصغرى إلى بغداد. هذه الميزة الاستراتيجية فضلاً عن الحاجة إلى النفط التي طرأت على حياة هؤلاء القوم مجدداً، هي التي أعطت لبريطانيا قوة دفع في الجزيرة العربية لكي توسع نفوذها شمالاً حتى يصل إلى سوريا الكبرى ثم بلاد ما بين النهرين (العراق). هكذا جاءت الإمبريالية بالإنجليز إلى الشرق الأوسط حيث هيأوا أرضية أسطورية من الثقافة والحضارة الوطنية التي كفلت لهم استراحة (وأي استراحة!- والتعليق هنا من عندنا) يأخذونها من حياتهم التي استبدت بها الآلة في مجتمع أوروبي كان يخضع وقتها لعاصفة من التصنيع السريع. يلاحظ الكاتب الإنجليزي ديفيد برسي جونز - والحديث لا زال لكابلان - إن الخيال البريطاني كان أسير نزعته الفريدة والمتأصلة التي تقول بضرورة صَون وإعزاز كل ما هو مختلف وكل ما هو فاتن الجمال، بعبارات أخرى فإن العقل البريطاني يأسره جمال مخيمات البدو بقدر ما يأسره جمال حديقة يانعة في وطنه. وكما أن الحديقة بحاجة إلى عناية وتشذيب بانتظام، فإن صور الخيام و أهل العباءات المسدلة الذين يدبون على كثبان الرمال تحتاج إلى تفاصيل صقل وتصوير في إبداع الكتابة الوصفية». كان لابد من هذا الاستطراد فربما هذه هي الخلفية الرثائية التي انطلق منها كل من توماس وبعده ثيسجر في التأسي على ما سيحل بالصحراء، فيما لو دخلتها الآلة.

ويضيف كابلان: «ثم جاءت مسؤوليات الاستعمار لتعزز هذا اللون من النشاط. فلكي تستطيع السيادة على مقاليد أهل البلاد عليك أن تفهم حياتهم وتتكلم لغتهم. هذه العملية أدت إلى فهم وتقدير لكلا الجانبين، الحياة واللغة، ولأن الدول العظمى الأخرى مثل فرنسا وألمانيا وروسيا كانت تنافس بريطانيا على مقاليد النفوذ في تلك المنطقة المشبعة بالأساطير. احتاج الأمر إلى كثير من الدهاء، وهذا يعني القدرة على أن تندس بين صفوف أهل البلاد دون أن يلحظك أحد (وكان هذا دأب لورنس وتوماس وثيسجر و قبلهم بيرتون) وأن تتصرف كأنك واحد منهم، وذلك كي تعرف ما الذي يدور هنا أو هناك. وكم كانت تلك المحاولة قريبة من نفوس شرائح بعينها من الطبقات العليا من الإنجليز الذين كانت تراودهم نزعة الغرابة والتفرد (وهذا الأمر ينطبق على من سبق ذكرهم لورنس وبيرتون وتوماس وثيسجر)، ولهذا فإن قصة (كيم) التي كتبها راديارد كبلنغ حول التجسس وحول التزيي بزي المواطنين المحليين في الحدود الشمالية الغربية من الهند البريطانية ينظر إليها بوصفها أعظم عمل

فني من إنجازات الاستعمار».(٧)
وتتلخص رواية (كيم) بوجود شخصية (لورغام صاحب) وهي شخصية تستأثر بقوة الخيال وتجسد بنفس الوقت غرابة الأطوار التي شجعها الاستعمار، فهذا البقال الداهية، أو التخفي بهيئة بقال، والذي يمكن أن يراه الناس كأنه هندي أو كأنه ينتمي إلى جنسيات مشرقية أخرى، والذي تعلم منه الصبي الايرلندي الأبيض (كيم) دروس حرفية الجاسوسية بين الكتب القديمة والابسطة الشرقية و أقنعة عبادة الشيطان وتماثيل بوذا المذهبة وعجلات الصلوات في التبت وغير ذلك من آلات الإيقاع. ويقال أن (لورغام) وغيره من الشخصيات في رواية (كيم) تقوم كلها بدرجات شتى على أساس رجل واحد يقف تجسيداً ورمزاً حياً على الغزو البريطاني فيما وراء البحار في فترة القرن التاسع عشر ويذكر كابلان بأن ذلك الرجل المعني كان السير ريتشارد فرنسيس بيرتون. ونعتقد أن توماس وثيسجر وفلبي ينطبق عليهم ما انطبق على بيرتون.
يُضاف إلى ذلك، ففي الشرق الأوسط أكثر من أي مكان في الإمبراطورية البريطانية، عمل الخيال البريطاني وعملت الاستخبارات أيضاً، في إطار متشابك قوامه الافتتان بالآثار واللغة والثقافة القبلية بشكل لم يسبق له مثيل. وهذه الظاهرة كانت تصدر عن أسباب عدة. فمن بين كل أصقاع الإمبراطورية التي كانت تحكمها بريطانيا العظمى في أنحاء العالم، كان الشرق الأوسط من الناحية الجغرافية الأقرب إليها ومن ثم الأيسر في بلوغه. وفضلاً عن ذلك كما يوضح د.إدوارد سعيد في كتابه (الاستشراق) فإن ديار الإسلام تتاخم بل وأحياناً تعلو أراضي التوراة. ولم يخفِ بعض الرحالة دوافعهم الدينية في محاولة استكشافهم للجزيرة العربية (كداوتي على سبيل المثال من بعده جاء المبشرون الأمريكيون) كذلك فإن العربية والعبرية لغتان ساميتان وكلتاهما تتناولان (مادة في غاية الأهمية للمسيحية) وهذا هو الذي جعل الإسلام (عامل استفزاز – حسب سعيد) خطير وساحر بالنسبة للبريطانيين (ثم للمبشرين الأمريكيين على السواء) كان استيلاء الإسلام على الأرض المقدسة هو الذي أفضى إلى نشوب الحروب الصليبية – حسب كابلان – فضلاً عن ذلك كان الإسلام من الفطرة لدرجة أن يسهل فهمه بغير تعقيد (على خلاف أديان الهند أو أفريقيا) ولكنه كان من الاختلاف بحد ذاته لدرجة تستعصي على من يفهمه من الخارج. ويخلص كابلان إلى أن المسألة كانت مثل حسناء فريدة أخاذة تتضوع أعطافها بأريج العطور وعبيرها يكاد يلفح أنفاس البريطانيين وكان هذا معناه أنه لابد من السيطرة عليها. ونذكّر مرة أخرى أن تلك الحسناء الفريدة هي منطقة الشرق الأوسط.(٨)
كان لابد من سرد تلك الاستطرادات الضرورية للوقوف على خلفية الدوافع الحقيقية التي دفعت بأفواج أولئك الرحالة للوصول إلى الجزيرة العربية، وتحت حجج وأهداف مموهة شتى. ولنقف على منطلقات وخلفية تلك اللهجة الرثائية التي استخدمها ثيسجر وقبله توماس، لهجة التأسي على ما سيحل بالصحراء فيما بعد لو دخلتها الآلة وما ستحدثه من تغيير في إنسان هذه الصحراء. وهو في الحقيقة رثاء شخصي لأن (صحراء الرحالة أنفسهم) هي التي ستتغير وليس صحراء البدو ساكنيها الأصليين.
وقد عبر ثيسجر عن هذا الرثاء بمقته الصريح للآلة ....
«كان هناك سبب أقوى حفزني للقيام بهذه الرحلة، وهو أن أكون بعيداً مدة أطول عن الآلات التي تسيطر على عالمنا. فالخبرة التي اكتسبتها ستدوم اكثر من الأيام القليلة التي قضيتها في الرحلة. لقد كنت أكره الآلات طيلة حياتي. وأذكر كيف كنت في المدرسة أمتعض بمرارة من قراءة خبر مفاده أن أحدهم قطع الأطلسي بالطائرة، أو سافر عبر الصحراء الكبرى بالسيارة. فحتى في ذلك الوقت كنت أدرك أن السرعة وسهولة الانتقال الميكانيكي ستسلبان العالم كل علاقات التنوع».(٩) كما عبّر عن مقته الشديد لشركات النفط وهو يعبر في الحقيقة عن مقته للتغيير الذي سينال من صحرائه هو، لذلك كانت تتصاعد عنده نبرة نوستالجيا واضحة...
«كان الشيخ زايد مشغولاً هذه الأيام بمساعدة بيرد Dick Bird في مباحثاته المتواصلة مع شيوخ القبائل من المناطق المجاورة. وكان بيرد يأتي بسيارته إلى المويجعي، كما أن الشيخ زايد يملك أيضاً سيارة. وكانتا الوحيدتين قبل وصول السيارات إلى دبي على الساحل. كان بيرد ودوداً إلا انه أرتاب فيما إذا

كنت أعمل لحساب شركة نفط منافسة. وكنت أبتعد عنه عندما كان رجال القبائل الزائرون يتواجدون في المكان. على كل حال، كنت معارضاً لجميع شركات النفط بسبب خشيتي من التغييرات وانحلال المجتمع الذي لابد وإن تسببه هذه الشركات».(١٠)

بل وكان يفضل استخدام الجمل بدل السيارة في تنقلاته... «عرض عليّ الشيخ زايد أن أنتقل إلى الساحل بسيارته، لكنني قلت له إنني سأنتقل على ناقة».(١١)

ولنعيد هنا رسم الصورة لهذه الصحراء باستعادة رأي توماس ومقارنته برأي ثيسجر ...قال توماس بأن: «إدخال الآلة إلى تلك المنطقة التي تتميز بالهدوء والسكينة كان يبدو أمراً غير مستساغ لأنه قد يشوه جمال الصحراء». وإعراب ثيسجر عن (خوفه!) من التغييرات وانحلال المجتمع الذي لابد وإن تسببه الآلة التي ستدخلها شركات النفط، هذه الحسرة من تغيُّر المنطقة هي في الحقيقة حرص شخصي مستمد من تلك المقولة الاستعمارية العتيدة التي ترى في نفسها الراعية، وإن العناية الإلهية قد أرسلتها لإيقاظ الحضارات الأخرى من سباتها، ولتضطلع بمهمة توجيه الشعوب القاصرة العاجزة، فإذا دخلت الآلة الممثلة هنا للتطور، للتكنولوجيا، للانفتاح، للوعي بالذات، فستنتقي بلا شك تلك الحاجة إلى وجود تلك الجيوش المُخَلِّصَة وسينتهي دور (عيونها) من رحّالة ومستشارين ودبلوماسيين ووكلاء سياسيين مرتبطين بشكل أو بآخر بالإدارة الاستعمارية الراعية لهم والموجهة والمستفيدة من خدماتهم. إذن دخول (الآلة) وما ترمز إليه هو إنهاء حالة (الوصاية) تلك وإنهاء لهيمنة رموزها ورجالها الأسطوريين، أو الذين خلق الاعلام من كل واحد منهم أسطورة بذاته! وخطورة الغزو الإعلامي لا تقل عن خطورة الغزو العسكري بأي حال من الأحوال إن لم تتفوق عليه في الأهمية.

ومع كل ما تقدم فإن هذا لا يمنع من أن ننظر الى كتاباتهم تلك بعين فاحصة وفكر قادر على التحليل والتعامل مع وجهات نظر متعددة، كما لا ينفي نقد ما قدموه لنا ولتاريخنا من وثائق مدونة وإن حملت بين ثناياها وجهات نظرهم فليس بالضرورة أن تعبِّر كتاباتهم عمّا نطمح نحن أن نُعبِّر عنه.

أن هيئة نقد الحضارة المادية في خطابهما (توماس وبعده ثيسجر) والتعبير عن انزعاجهما أو عدم رضاهما ورفضهما للنظام الكئيب والرتيب الذي كانت ديانة التقدم الجديدة (الثورة الصناعية بمحاسنها ومساوئها) تعمل على تدشينه، وتحمسهما لاستمرارية (الأصالة البدائية) لمجتمع الصحراء، لم يكن هناك ما يدعمه، أو يدعم أصالته، سواء في ملاحظات ثيسجر أو تحليلات ومعاينات توماس لذلك المجتمع وما قام به الأخير من «استقصاء اثنوغرافي» للمناطق التي مرَّ بها. فهناك العديد من المغالطات التاريخية التي رددها توماس مثلاً تمثل أبرز ملامح ذلك الإسقاط التمركزي – العرقي في قدرته المعهودة على إطلاق تعميمات، مجرد تعميمات، حيث تمحى الخصوصيات الثقافية للشعوب والفوارق القائمة بينها، تمحى وتختزل تحت كتلة من التحديدات التخطيطية والأفكار الإجمالية (المسبقة) والتي تكتسب بتكرارها والإلحاح عليها قوة مذهب وعصمة نهائية.

وسأقدم هنا مثالاً على تلك التعميمات التي أطلقها ليأتي بعده ثيسجر ويرددها بنفس الحرفية وإن بطريقة أخرى دون أن يشير إلى مُطلِقها الأول...

يقول توماس: بأن (١٢) «قبيلة الصيعر على الرغم من أنهم يحلفون اليمين بالله ويزعمون أنهم يؤمنون بالله ويرددون دائماً كلمة (الله يعلم) يزعمون أن أسلافهم أنقذوا الرسول عليه الصلاة والسلام من أيدي الكفار الذي كانوا سيذبحونه. وعلى هذا الاساس، فإنهم يزعمون بأن الرسول أعفاهم وأعفى أولادهم من الصلاة، من الطبيعي أن هذه الأقوال لا نصيب لها من الصحة».

ورغم نفيه لصحة هذه المزاعم إلا أنه لم يتأكد من المصدر، بل ولم يكلف نفسه عناء البحث والاستقصاء للوقوف على أسباب إطلاق مثل هذه الإشاعة. فبمجرد أن سمع شيئا او معلومة مغرضة قد تؤثر في سمعة قبيلة ما، فيأخذها هكذا على عواهنها، ويدونها كما هي، ليأتي بعده رحالة آخر (هنا في هذه الحالة ثيسجر الذي ردّد نفس المقولة وأيضاً دون تمحيص ودون اكتراث) لتنضم هذه المقولة التي أمست «نصاً مقدساً» إلى جملة الأفكار الشائعة عن حياة السكان الأصليين لهذه الصحراء، لتضاف إلى الصورة الغربية المعهودة. يورد ثيسجر كما قلنا نفس الإشاعة ويدسها بجملة عابرة قد لا تستوقف أحداً ....

فبعد أن يذكر بأن أخبار وصوله إلى منطقتهم (ريضة الصيعر) ويصف ترحابهم بمقدمِه و ودهم البالغ وشهامتهم ورجولتهم ليضيف هذه الجملة إلى تلك الفقرة:(١٣)

«وقد اكتسبوا عن جدارة شهرة بضعف الإيمان، لأنهم لا يصومون ولا يصلون ويقولون بأن النبي محمد صلى الله

عليه وسلم أعفى أسلافهم من الفريضتين» وبنفس الفقرة، يمتدح شجاعتهم، وينفي عنهم صفة الغدر التي تُنسب إليهم من باب الافتراء والكراهية.

إن موضوع الاتهامات المتبادلة قديماً بين القبائل، موضوع حساس، دقيق وكانت تراق فيه دماء، لأنه يمس سمعة القبيلة وشرفها وهما أثمن شيء في حياة أي فرد من أفرادها. ولم تكن أي قبيلة من القبائل لترضى بأن تنسب إليها أي نقيصة من النقائص وهذا أمر طبيعي، لأناس عاشوا على معاني الشرف والبطولة والشجاعة والنخوة وتغنوا بها في أشعارهم. ولكن عين الرحالة الغربي، لا تعرف أو بالأحرى لا تقدر أهمية ذلك، رغم ادعائها للموضوعية و المنهجية في كتاباتها، وكما رأينا لا توماس ولا ثيسجر ذكرا مصدر تلك الإشاعة والتي هي بالتأكيد مجرد إشاعة مغرضة لكنهما لم يتوانيا عن ذكرها ليتناقلها بعدهما ربما رحالة آخرون وبنفس الخطأ الأول ليستمر تكراره كما هو دون تصحيح من منصف. ولكن، ورغم كل ما تقدم، فإن هذا لا يمنع من ان ننظر إلى كتاباتهم تلك بعين فاحصة، متمهلة، وفكر قادر على التحليل والتعامل مع وجهات نظر مختلفة ومتعددة. كما لا ينفي ما تقدم ما قدموه لتاريخنا وتاريخ المنطقة من وثائق مدونة تقدم لنا صورة حية لفترة من الفترات مرت ولن تعود، وإن حملت كتاباتهم بين ثناياها وجهات نظرهم سواء الشخصية منها أو الرسمية، وسواء كانوا معبرين عن آرائهم أو آراء من كانوا وراءهم وأرسلوهم إلى المنطقة تحت شتى الذرائع والمسميات، فليس بالضرورة أن تعبر كتاباتهم تلك والتي قد لا ترضينا في بعض جوانبها، عما نطمح نحن أن تعبّر عنه، والا نتوقع منهم النزاهة والتجرد الكاملين ولا الإنصاف الذي نرجوه ونتوقعه من ضيوف استقبلناهم بكل الود والترحاب والأريحية.

على أن إيراد بعض الرحالة (بالأحرى أغلبهم) لبعض المعلومات المضللة دون التثبت منها، أو ذكر مصدرها خلق بلا شك جواً من عدم الثقة بما يورده بعضهم. (حالة توماس وثيسجر وقبلهما داوتي وعلي بك العباسي و...القائمة تطول) وما ذكرناه مجرد مثال واحد بسيط على ما يمكن أن نعده من «سقطاتهم».

ويلخص الروائي المغربي محمد شكري في كتابه «بول بولز وعزلة طنجة» (١٤) وهو الروائي الأمريكي الذي عاش معظم سنوات حياته في مدينة طنجة بالمغرب وكتب مستوحياً من أجوائها عدة قصص و روايات، يلخص شكري عقلية هؤلاء الرحالة ممثلين ببولز فيقول:

«إن أكثرية ما يكتب عن طنجة اليوم، هي كتب - بطاقات بريدية (كارت بوستال) - قد يمكث في طنجة كاتب ما أسابيع ويكتب عنها كتيباً، متبجحاً بما يعرفه عن خفاياها، وجغرافيتها السرية، وأمجادها الغابرة، والمشاهير الذين عاشوا فيها أو مرّوا بها. إنهم كثيرون الذين يكتبون عن المغرب بطاقات بريدية فَيُهَرّجون الكتابة ويسطحونها، بحثاً عن شهرة مجانية، فقاعيّة، وزبائنهم القراء هم أيضاً المرضى بالافتتان، والغرائبي، وما ورثوه من ألف ليلة وليلة أو ما تبقى في ذاكرتهم منها. إن مثلهم مثل سائح ركب جملاً فقد أصالته، جيء به إلى أحد شواطئ طنجة، أو ولد فوق رمال الشاطئ الطنجي نفسه،و أخذت له صورة أو صور فأرسلها إلى قريب أو صديق قائلاً له: إني استمتع بصحراء المغرب....»(١٥)

ويقول في موقع آخر: «ما أكثر الذين تكلموا أو كتبوا عن طنجة فقط من خلال أهوائهم، وملذاتهم، أو نزواتهم أو استجمامهم أو حاولوا نسيان شقائهم فيها! إذن فطنجة هي، لبعضهم، ماخور أو شاطئ جميل أو مستوصف مريح. إذا نحن تكلمنا عن طنجة من خلال بول بولز وزوجته جين أور، فيحق لهما أن يتحسرا ويحنا إليها، ويتذكر بكارتها المُغْتَصَبَة، لأن لهما حنينهما في ماضيها - كما مر معنا في نوستالجيا الصحراء لدى توماس وبعده ثيسجر - غير أن الاسخف في الحسرة السائبة، والحنين اللقيط، وهذه السطحية في الكتابة عن طنجة بحقد وعنصرية».(١٦)

جاء بول بولز ليقضي في طنجة صيفاً، مثل العابرين بها، فإذا به يخلد فيها. وعندما سُئِل بولز عن سبب مجيئه وبقائه فيها قال بسخريته المعهودة: لقد جئت وبقيت. وعندما سأله شكري: ولماذا بقيت العمر كله؟

_أوه ! لأنه هكذا.ولست أنت الأول الذي يسألني مثل هذا السؤال، ولكن ليس لدي ما أخسره اليوم إذا أنا أجبتك. كانت الحياة جميلة جداً في ذلك الزمان (يقصد في الثلاثينيات إلى حدود استقلال المغرب عام ١٩٥٦) كان في إمكانك، مثلاً، أن تسمع أصوات الزيزات، فوق أشجار الأوكالبتوس وأنت جالس في رحبة مقهى باريس، أما اليوم فلن تسمع إلا ضجيج المحركات المقيمّة!

هكذا يجيب بولز بصيغ مختلفة كل من يسأله عن هذا الخلود

الطنجي الذي لم يندم عليه، رغم حسرته على ماضي طنجة. نفس الحسرة يعبر عنها ثيسجر في نهاية رحلاته في الجزيرة العربية بقوله: «هنا في الصحراء وجدت كل شيء كنت أريده، وكنت أعلم بأنني لن أجده مرة أخرى أبداً. ولكن لم يكن هذا الأسى الشخصي هو الذي آلمني، إذ أدركت أن البدو الذين عشت معهم وسافرت برفقتهم ووجدت القناعة والرضا في معاشرتهم ينتظرهم قدر مشؤوم. فالبعض يدعي أنهم سيكونون أيسر حالاً عندما يستبدلون مشقة الحياة في الصحراء بالأمن الذي يوفره العالم المادي. وهو أمر لن أصُدقه...».(١٧)

لعل السبب الرئيسي لهذا الأسى الشخصي الذي لم يبح به ثيسجر، باح به بولز يقول (بولز) في رسالة إلى صديقه أليك فرانس: « Alec France من بين أسباب بقائي هنا هو أكيد أنه عند وصولي وجدت شعباً منسجماً بروعة مع تخيلاتي» Fantasia .(١٨) ويعلق شكري بقوله: انه لصعب إقناع بولز بأن «كل ما هو ماض هو مجرد رمز» كما يقول غوته . Goethe ولذلك فهو يحاول أن يقهر هذا الفناء الجميل، ولو بمقالات صحفية، لإحياء ذاكرة عندما أقعده المرض ولم يعد يكتب. لكن بول بولز، يضيف شكري، يحب المغرب ولا يحب المغاربة. هذا لا ريب فيه. وحتى محاولة دفاعه عنهم، في روايته «بيت العنكبوت The Spiders House» خيَّب أمله فيهم، لأنه كان يعتقد أنهم سيعودون، بعد استقلالهم، إلى حياتهم التقليدية. لكنه فوجئ بتأوربهم (يتشبهون بالأوربيين) أكثر من الاستلاب الذي سممهم في عهد الاستعمار . إن المغرب الذي أحبه بولز لن يرجع. ولذلك فقد انتهى، بالنسبة إليه، مع بداية الاستقلال. ويخلص شكري إلى نتيجة مهمة من نتائج نوستالجيا هؤلاء الرحالة سواء بولز في المغرب أو توماس وثيسجر في الصحراء العربية، وهي نتيجة لم يفصحوا عنها بالطبع، «إذا كان بول بولز يريد أن يبقى المغرب - جاءه في الثلاثينيات أول مرة وتوفي في طنجة في أواخر التسعينيات - كما عرفه في الثلاثينيات والأربعينيات فهي فكرة استعمارية محضة». ويمكن اعتبار بولز روائي رحالة، فقد استمد من رحلاته (في صحراء الجزائر مثلاً كتب روايته التي كانت سبب شهرته وهي السماء الواقية The Sheltering Sky) معظم كتبه الافتتانية Exotiques والغرائبية، لأنه لا تكاد تخلو قصة له أو رواية من رحلة بعيدة، أو قريبة، فهو كاتب مشائي (نسبة إلى الارطسوطاليسية Peripateticien كما يقول عنه دانييل روندو Daniel Rondeau. (١٩) ولم يتخل في الحقيقة هؤلاء الرَّحالة عن النظرة الاستشراقية المتأصلة في نفوسهم، والتي تشكل خلفية تكوينهم سواء الثقافي أو النفسي - العرقي، وكانوا أمينين بما كتبوا لهذا التكوين الذي لم يخرجوا عنه (عدا حالات معدودة لرحالة منصفين منهم على سبيل المثال بوركهارت وبيرتون) رغم نثر بعض عبارات الشفقة هنا وهناك على أيام زمن مضى ولن يعود، أو كيل بعض عبارات المديح المقتضبة لرفاق الرحلة (من البدو) أولئك الجنود المجهولين الذين لولا الاستعانة بهم وبمجهودهم لم يكن ليحقق أولئك الرحالة تلك (الإنجازات) التي خلدتهم في الغرب. فقبل القرن التاسع عشر -حيث سافر وكتب أمثال غوته وجيرارد ونرفال وشاتو بريان وغيرهم - لا يمكن الكلام بالنسبة لأدب الرحلات عن نوع أدبي مستقل، إذ كان هاجس تعريف القارئ الأوروبي إلى بقاع مجهولة أو غريبة يعفي الكاتب من أي تكلف أو صناعة أدبية. وكانت بالتالي كتب الرحلات تأتي، في افضل أحوالها، على شكل سرد يومي (توماس وثيسجر مثالان هنا) أو تبادل رسائل حقيقية أو وهمية. وطالما الإقبال على هذا الصنف من القراءات بقي قوياً، كان جمهور القرّاء يكتفي بهؤلاء المؤلفين الذين غالباً ما كان يستعين بعضهم بكتب البعض (ثيسجر أخذ واستعان بما كتب توماس وفلبي) في زمن لم يكن للملكية الأدبية فيه من وجود.

ورغم طغيان الطابع الوثائقي عليها، تبقى كتب الرحلات نوعاً من التعبير الأدبي الهجين والضبابي. فأهم مميزات كتب الرحلات هذه في بداية ظهورها،تأثرها بكتب الآخرين، وبساطة الأسلوب واستلهام الرحالة الأقدمين (سترابون وهيرودوت)، والإصرار على نقل الغرائب من البلاد البعيدة.

بقيت الطرفة والمغامرة الخطرة، التي ينجو منها المسافر (حالة ثيسجر وخطر هجوم القبائل ووحشيتها أثناء مغامرة عبور الرمال تطغى على كتابه الرمال العربية كذلك رحلته داخل حدود (عمان)، تطغى بطابعها القصصي على كتب الرحلات، والمآزق التي يمر بها البطل (الرحالة)، لكن بدأت تظهر إلى جانبها ملاحظات جريئة و (مظللة أحياناً) حول عوائد الشعوب الشرقية وأطباعها، بالإضافة بالطبع إلى الاستطرادات التاريخية (حالة توماس) وأوصاف البنات والحيوان. كذلك ظهرت المقارنات المهذبة أو أحياناً المفيدة. وما كان يصفه الرحالة الأوائل بسرعة بالمتوحش والشاذ عن قوانين الطبيعة، أخذ يصبح تدريجياً مدار تأمل أعمق ومقارنة بين الشعوب.(٢٠)(٢١)

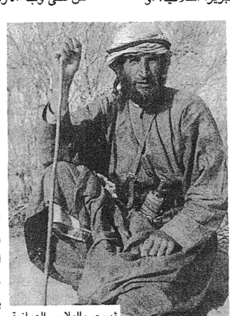
وإذا كان التعبير عن الأهداف والمقاصد الحقيقية للرحالة الغربيين بين الذين زاروا الجزيرة العربية ضبابياً وغير واضح الملامح (ثيسجر: البحث عن مصادر الجراد في الربع الخالي، توماس) فإنه كان في مناطق من الشمال الافريقي أوضح وأكثر تحديداً، فقد ظل المستعمر،رغم ثقته بنفسه من تأكيد قوته، ويشعر بالحاجة الملحة إلى إيجاد تبرير لأعماله. وما تلك الرحلات الاستطلاعية التي دأب الرحالة على القيام بها إلا جزء من أجزاء المخطط واستكمال لأدوات التوسع الإمبريالي، وإن كانت الطريقة قد اتخذت تبريراً أخلاقياً، أو عقلانياً أو عملياً لعملية أصبحت قيد التنفيذ والإجراء وأمست أمراً واقعاً.

فما أن يشتد عود الاستعمار ويتقوى، حتى يبدأ التفكير بصياغة (الرسالة التمدينية Mission Civilisatrice). ومع مرور الزمن، أصبح هذا أنصع جانب من جوانب صورة تزداد قتامة واكتئاباً، حتى جاء شعراء من أمثال روديارد كبلنغ يتغنون بالعبء الملقى على كاهل الرجل الأبيض تجاه الآخر، الذي «نصفه شيطان ونصفه طفل» ذي البشرة السمراء الملونة. وهكذا، أمكن للاستعمار أن يفخر بمنجزات مشكوك فيها. وأصبح يرى أن العالم الذي كان بربرياً، أمكن إصلاحه بهمّة من نصّبوا أنفسهم كلاب حراسة للمدنية.(٢٢)

فقد أعتُبر الآسيويون والأفريقيون، على اقل القليل، أنهم «جماعات ضابطة - أدوات قياس - يُعيِّر الأوروبيون إجراءاتهم ومعايير منجزاتهم بهم».

لقد كان مفهوم الرسالة التمدينية مستخدماً بلفظه هذا، لا من قبل دعاة الاستعمار وحدهم، بل من قبل القلة لكن المناهضين للاستعمار أيضاً كما يمكن العثور على صيغة أولية لفكرة «العبء الملقى على كاهل الرجل الأبيض» في كتاب روزيه «رحلة في المملكة الجزائرية»، وفيه نداء لأوروبا وأمريكا للمساهمة في عمل إنساني ماجد في أفريقيا: «لقد ضحى أُناس كرماء، نفوسهم مفعمة بمحبة الإنسانية، بوجودهم ذاته في سبيل توعية تلك الأمم الهمجية وتوسعة حدود المدنية».

وفي مقالة نشرت سنة ١٨٤٦ في إحدى صحف بوردو بفرنسا، نجد التعبير عن هذا المعتقد بلا أسف، وبلا مواربة أو ضبابية، وبدون أي وخز ضمير: «ما علينا، لتبرير غزونا، إلا أن نقول فقط إننا أدوات للمدنية مُسَيَّرون بها». ثم يسترسل الكاتب في إيضاح ما في ذهنه ويتعلق بالسكان الأصليين من الجزائريين في الجزائر التي يتحدث عنها، فيقول: «إن البدوي هو الهندي الأحمر في أفريقيا، ويجب تهيئة نفس المصير الذي آل إليه الهندي الأحمر أثناء عملية استعمار الرواد لأمريكا، في عملية استعمار فرنسا للجزائر، يجب أن يختفي من على وجه الأرض»


ثيسجر بالملابس العمانية

وعبّر م.روري في كتابه«صور من تاريخ الجزائر -ليموج ١٨٤٣» عن نزعة مماثلة، إذ رأى استعمار الجزائر أنه «بسط القانون ومنافع المدينة على السكان الهمجيين: وأقرب أسلوب عقلي لهذا، هو أن يتم عن طريق الاستعمار المسيحي والمدنية الدينية». (٢٣)

وينبغي هنا أن ننوه إلى حقيقة تاريخية مفادها أن «التوسع الأوروبي فيما وراء البحار قد وضع يده على مساحات كبيرة من ديار الإسلام على مر الزمن، وقد بلغ هذا التوسع ذروته في القرن التاسع عشر عندما صارت أوروبا سيدة لمنطقة إسلامية شاسعة يسكنها ملايين المسلمين. ولقد صحب الاستعمار السياسي أو أتبعه تعزيز ثقافي أكثر دهاء. وبدأ التعليم المدني يعد جذوره كما أتيح للعمل التبشيري أن يكون ممكناً. وتقاسم التعليم المدني، والتبشير المسيحي الاتجاه إلى تغذية نزعة التشكيك في أسلوب حياة المسلمين، مجرد التشكيك على الأقل(٢٤). منها على سبيل المثال بعض الملاحظات التي دونها بعض الرحالة حول قراءة الرمل، وإن التطرف من صفات البدو، وإنهم لا يفكرون عادة بالمستقبل من منطلق عقدي مرتبط بتعاليم دينهم الإسلام، وحديثهم عن الصلاة وعدم التزام بعض البدو بادائها، وعن جشع البدو، وعن تمسكهم بالحياة البدائية(٢٥)، وعن بعض طقوس السحر، والأساطير والمعتقدات وما إلى ذلك. وعمل كل من السيد المسيحي (الجنتلمان) «بناء الإمبراطورية» والمبشر المسيحي «سفير المسيح» على التأثير بطريق مباشر أو غير مباشر في مجرى التعليم في البلدان الإسلامية. وأخرجت هاتان الطبقتان من العاملين عدداً من المتخصصين الجدد في العربية أو الفارسية

أو التركية أو الإسلام كانوا رواداً بين أيدي المستشرقين الأكاديميين. وكان الطريق مفتوحاً آمناً كذلك أمام الرحالة المحب للاستطلاع. من لديه فراغ الوقت ورومانسية الخيال وثراء الجيب_ أو وجد جهة أو حكومة تموله – من الساعين إلى المعرفة الذين يخطون كتابات سطحية عن الشرق أو الآثار أو المخطوطات التي يتوصل إليها.(٢٦)

بل وقد امتازت كتابات بعض الرحالة ليس بالنظرة السطحية للأمور بل ببعدها عن واقع الشعوب التي زاروها وكتبوا عنها، البعيدة عن العمق والتحليل لأبسط ما رأوه ودونوه دون تمحيص. أما مميزات هذه البلدان فلم تذكر إلا بصورة عابرة. وملاحظة أخرى سبق أن ذكرناها ، جديرة بأن نفصّلها هنا، وهي (اعتماد) الكثير من الرحالة على كتب منْ سبقهم، ومنهم من أطلّع بصورة وافية على تاريخ وجغرافية وتقاليد البلدان التي زارها. لذلك نجد في بعض كتب الرحلات دراسات علمية عن ديانة قديمة أو عن حقبة تاريخية معينة. فبعضهم يبدو وكأنه يتلو عن ظهر قلب كتاباً للتاريخ. وبعض الرحالة لم يكن يعرف القيمة الحقيقية لهذا النوع الأدبي، لذلك مزجوا بين أدب الرحلة والمغامرة الشخصية –كما في حالة توماس وبعده ثيسجر– فالكثير من الرحالة كانوا متأثرين بالكتابة الصحفية التي لاقت رواجاً في بدايات ومنتصف القرن العشرين – وهي الفترة التي قام بها توماس برحلته أي في ثلاثينيات القرن و ثيسجر بعده في أربعينيات نفس القرن –(٢٧) ولكن هذا النوع من الكتابة ارتبط لمدة طويلة بالادعاء Snobisme، لهذا السبب صدرت مجموعة من كتب الرحلات لا قيمة أدبية لها، (عدا ما كان أدباً صرفاً كالروايات مثلاً)، لأنها في معظمها تدور حول الرحالة نفسه بدل وصف المشاهد الغريبة. أضف إلى ذلك لدينا هنا نقطة أخرى جديرة بالاهتمام (لدينا هنا مثال عنها وهو توماس ووضعه كمسؤول) فمن جملة المخاطر، أن بعض الرحالة أمّوا الشرق لملء مركز إداري، لذا فهم يحدثوننا عن الشرق كمسؤولين، فهذا النوع من الرحالة لم يروا في الحقيقة من وجه الشرق سوى حلي وجواهر الطبقة الغنية، والاحتفالات والاستقبالات الرسمية، والجولات المشمولة بحماية ودعم المسؤولين إن لم تكن بمعيتهم. والغريب أن توماس كتب كتاباً عنوانه (مخاطر الاستكشاف في الجزيرة العربية) وهو عبارة عن وصف لـ«رحلة شاقة مع جلالة السلطان» وقد كتب مقدمته أي.تي. ويلسون عام ١٩٣١ حيث يُذكّر بأن «مؤلف هذا الكتاب هو أحد المسؤولين السياسيين في منطقة الرافدين خلال الحرب العالمية الأولى، وبعدها قبل اختياره ليصبح مسؤولاً عن الإشراف المالي لسلطنة عُمان، فقد حصل على الثقة من السلطان السيد تيمور بن فيصل، وكانت علاقاته قوية مع رؤساء القبائل العربية في ساحل عمان» على حد زعم المقدم. ومع أنه – أي توماس– كان برفقة سلطان البلاد في هذه الرحلة إلا أنه عنون كتابه بذلك العنوان الغريب! والذي يبدو أنه كان عنواناً جذاباً بالنسبة للقارئ الأوروبي (في الثلاثينيات بينما صدرت ترجمته العربية سنه ١٩٨١) إلا أنه وبلا شك لا يعبر عن حقيقة ما كانت عليه الرحلة وما تمتع به المؤلف سواء من وضعه كمسؤول أو من حماية في رفقته لسلطان البلاد. ولا أدري في الحقيقة لأي مخاطر يمكن أن يتعرض، أو تعرضّ لها في رحلة مثل هذه ليتكلم عنها.

الهوامش

(١) الرمال العربية ، ص .٣٢٥.
(٢) في حوار أجريته معه عام ١٩٩٨ في منزله في منطقة الوثبة قرب أبوظبي.
(٣) الرمال العربية،ص١٠٨ –١٠٧.
(٤) المصدر السابق ، ص ٦٩.
(٥) المصدر السابق، ص١٧٦.
(٦) نفس المصدر ، ص ١٨٠.
(٧) كابلان، روبرت، الحملة الأمريكية، مستعربون وسفراء ورحالة، دار الهلال، العدد ٥٤٦ ، يونيو، ١٩٩٦، ترجمة محمد الخولي
(٨) المصدر السابق، ص ١٠٢–١٠١
(٩) الرمال العربية ، المرجع السابق، ص٢٧٩.
(١٠) المصدر السابق، ص ٢٧٤.
(١١) المصدر السابق ، ص٢٧٦.
(١٢) العربية السعيدة، ص ٣٣٥.
(١٣) الرمال العربية ، المصدر السابق ، ص٢١٤.
(١٤) بول بولز و عزلة طنجة ، ص ٦.
(١٥) المصدر السابق، ص ٥.
(١٦) المصدر السابق، ص٧–٦
(١٧) المصدر السابق، ص ٣٤٢.
(١٨) المصدر السابق، ص ١٢.
(١٩) الدويهي ، جبور، الرحلة وكتب الرحلات الاوروبية الى المشرق، مجلة الفكر العربي،العدد٣٢ ،أبريل،يونيو،السنة الخامسة، عدد خاص عن الاستشراق:التاريخ والنهج والصورة، الجزء الثاني، ١٩٨٣، ص ٥٩
(٢٠) المصدر السابق ، ص٨٦.
(٢١) البحيري،دمروان، نقد البعثة الفرنسية الى الجزائر في أربعينيات القرن الماضي،بلانا دي لافاي مجلة الفكر العربي، أبريل – يونيو، العدد ٣٢، ١٩٨٣،ص ٨٥– ٨٤
(٢٢) المصدر السابق، ص٨٦.
(٢٣) المصدر السابق، ص ٨٥.
(٢٤) المصدر السابق، ص ٨٥.
(٢٥) العربية السعيدة، ص ٢٧٦.
(٢٦) بلانا دي لافاي، المرجع السابق، ص ٩٧.
(٢٧) جبور، د.جان المشرق في ادب الرحالة الفرنسيين بين حربي ١٩٣٩– ١٩١٤، مجلة الفكر العربي، العدد٣٢ ، أبريل– يونيو ، ١٩٨٣، ص .٧٢.
رحالة غربيون في الربع الخالي
توماس Beretram Thomas
ثيسجر Wilfred Thesiger

رؤيـــة خاصـــة حـــول الدوائر العروضية

خلفان بن ناصر الجابري*

تبدو براعة الفكر الإنساني في نتاج من أخذوا على عاتقهم أن تكون رؤيتـهـم رؤيـة تسير تجاه الشمـول، وتـنـزع إلى الـوعـي بـكـل أطـراف موضوعاتهم ونظرياتهم. والخليل بن أحمد الذي يحق للحضارة العربية أن تجعله مفخرة لها، ومصداقاً على نضوجها ووعيها رائد من رواد الفكر الإنساني الذي وعى في نتاجه طاقة الشمول. ومصداق ذلك أن رؤيته لنظام الإيقاع الشعري تجمع بين جانب المثال وجانب الواقع؛ أي تجمع النظام والاستعمال في صورة تنبئ عن نفاذ بصيرة تؤكد الإحساس بما هو موجود، والتطلع إلى ما يمكن وجوده. وفي سبيل هذا لم يك نظام الخليل في رصد إيقاع الشعر وتفسيره معتمداً على منظور واحد فحسب، فقد بان حدّ العروض عنده منوطاً بفهم يأخذ من الرياضة تجريدها،ومن اللغة واقعها، ومن الموسيقى فنها. (كشك، ١٩٨٥: ٧).

* باحث من سلطنة عُمان.

ولقد أثيرت انتقادات حول منهجية الخليل في علم العروض، وكلها في رأيي ناشئة عن عدم إدراك عمل الخليل إدراكاً صحيحاً، ومما عيب على الخليل في نظامه وجود بحور مهملة في دوائره التي وضعها لتسهيل استخراج البحور ومعرفة أوزانها.

وهذه الدوائر تفسر لنا جزءاً كبيراً من عمل الخليل في علم العروض، ولقد قامت محاولات حول هذه الدوائر،سواء المحاولات أو الدراسات التي تناولت الدوائر ليست بالقليلة فبعد جهد الخليل الجامع في تصور الدوائر تلقف علماء العربية القدامى فكرة الدوائر العروضية عنه وأخذوا يدرسونها في القديم دراسة لم تضف شيئاً كثيراً إلى دراسته- وإن حاول البعض شيئاً من التطور الشكلي- هادفين من وراء ذلك التوضيح للدارسين وتقريب الفهم .(كشك، ١٩٩٥: ٦٧). وأما الدراسات في العصر الحديث فقد تميزت بمحاولة إضفاء الجديد على عمل الخليل ومحاولة تفسير عمله،وبعضها أراد تغيير ما أتى به الخليل واستبداله بدائرة واحدة أو نظام آخر، ولكن عمل الخليل ودوائره بقيا شامخين شموخ الجبال يدلان على عبقرية صاحبهما.

وتأتي هذه الدراسة المتواضعة لتسلط الضوء على جانب من جوانب عمل الخليل في عروضه ودوائره، وتضيف رؤية جديدة لهذا العمل تتمثل في أن إمكانات اللغة العربية من التفعيلات الثماني ليست ستة عشر وزناً بل هي أكثر من ذلك بكثير، وتطرح تفسيراً لكيفية توصل الخليل إلى التفعيلات وأوزان البحور، كما أنها تتحدث عن البحور المهملة وتوضح أنها إمكانة من إمكانات الإيقاع العربي فلا يجب إهمالها وإلغاؤها.

وعلى الرغم من أن العمر الزمني لهذه الدراسة يزيد على سبع سنوات إلا أنني أتمنى أن تنال اهتماماً من النقاد والعروضيين، وأن تكون بداية للتجديد في أوزان الشعر العربي بما يتوافق وأذواقنا والإيقاع العربي.

هل رأى الخليل بن أحمد التجديد في أوزان الشعر؟

قبل الحديث عن رأي الخليل في تجديد الأوزان لابد أن نتحدث عن جواز التجديد في الأوزان الشعرية لاسيما أن التجديد مطلب من مطالب الحياة، ولابد لنا أن نساير التطور الحضاري ولكن وفق مبادئنا وعاداتنا وتقاليدنا، والتجديد في أوزان الشعر أو في قوافيه نوع من هذا التجديد الحضاري، والمتتبع للعصور التاريخية للشعر العربي يرى أن هناك تجديداً في أوزان هذا الشعر. وقد شمل هذا التجديد ما يلي:

١- نظم أبيات على أوزان لم تكن معروفة عند الشعراء كما فعل رزين العروضي (أواخر القرن الثاني الهجري) عندما مدح الحسن بن سهل بقصيدة منها:

قربوا جمالهم للرحيل غدوة أحبتك الأقربوك
خلفوك ثم مضوا مدلجين منفردا بهمك ما ودعوك

وقد خرجت هذه القصيدة من وزن مهمل وهو عكس وزن المنسرح وأجزاؤه: مفعولات مستفعلن فاعلن(عطية، ١٩٩٠: ١٩-٢٠)، ويروى أيضاً أن ابن السميدع وهو تلميذ الخليل كان ينظم على أوزان لم يعرفها العرب.

٢- إدخال وزن بحر معين مع وزن بحر آخر في القصيدة نفسها.

٣- النظم على الأوزان المجزوءة على نحو ما كان عليه الشعراء العباسيون الذين أكثروا من النظم على وزن المجتث واكتشفوا وزني المضارع والمقتضب.

٤- نظم المولدين على البحور المهملة في الدوائر العروضية، وسيأتي الحديث عنها لاحقاً.

٥- ظهور فنون في الشعر العربي تسمى الفنون السبعة وهي: (مناع، ١٩٨٩: ٢٨١-٢٨٤):

أ- المواليا: وهو نظم لا يتقيد بالإعراب، بل يسكّن أواخر الكلمات، كما لا يتقيد في أبياته بقافية واحدة ولا برويّ واحد،بل ينوّع فيهما ومثال ذلك:

يا دارُ أين الملوك أين الفرسْ أين الذين رعوها بالقنا والترسْ
قالت تراهم رممْ تحت الأراضي الدرسْ سكوت بعد الفصاحة ألسنتهم خرسْ

ب- كان وكان: هو عبارة عن مقطوعات صغيرة قصيرة في الأدب الشعبي البغدادي الأصل. وتحلل كل مقطوعة من بعض قواعد الإعراب، كما تحلل من قيود القافية، ولكل شطر فيها رويّ معين، وكانوا يكثرون من عبارة «كان وكان» وينطقونها «كن وكان» مثل:

قمْ يا مقصرْ تضرّعْ قبل أن يقولوا كانْ وكانْ
للبرّ تجري الجواري في البحر كالأعــلامْ

ج- القوما: وهو نظم إيقاظ الناس للسحور في رمضان(قوما لنسحر قوما)، والبعض يطلق عليه فنّ المولدين، ولا يراعى التقيد بقواعد اللغة العربية، ومثاله:

لا زال سعدك جديدْ دائم وجدك سعيد
ولا برحت مهنا بكل صوم وعيدْ
في الدهر أنت الفريدْ وفي صفاتك وحيدْ
والخلق سعْر منقحْ وأنت بيت القصيدْ

د- الدوبيت: هو شعر مستعار من الفارسية، ويتكون اسمه من كلمة (دو) بمعنى اثنين و(بيت) عربية، وكل بيتين في القصيدة متفقان في الوزن والقافية، ويكوّنان وحدة مستقلة، ومثاله:

روحي لك يا زائر الليل فدا
يا مونس وحدتي إذا الليل هدا
إن كان فراقنا مع الصبح بدا
لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا

ثم يأتي بيتان آخران متفقان في الوزن والقافية ويكونان وحدة مستقلة.

هـ- السلسلة: هو نظم ألفاظه غالباً معربة، وإذا نطق عامياً أمكن أن يتمشى مع وزن من الأوزان القديمة، ولكن قافيته منوّعة تنوع قافية الدوبيت، ومثاله:

السحر بعينيك مـا تحرك أو جالْ

إلا رماني من الغرام بأوجالْ

يا قامة غصن نشا بروضة إحسان

أيّان هفت نسمة الدلال به مالْ

و- الزجل: هو شعر عامي لا يتقيد بقواعد اللغة، خاصة الإعراب وصيغ المفردات، وقد نظم على أوزان البحور القديمة وأوزان أخرى مشتقة منها ومثاله:

السياسة تخرب الدنيا العمار

ما تلاقيش منها غير بسّ الدمار

يعني ذي شبهتها بلعب القمار

شوفْ ولاحظ حالة الساسة الكبار

لجلْ ما تصدقْ بدون ما أحلف يميني

ز- الموشح: سمي كذلك تشبيهاً له بالوشاح أو القلادة التي تنظم حباتها من اللؤلؤ والمرجان، وهو مكون من أقفال وأبيات(أو أسماط وأغصان أو أقفال وخرجات). ويرجح أن الموشح نشأ في الأندلس أو المشرق في أواخر القرن الثالث للهجرة، ومثاله:

من أطلع البدر في كمالِ غصن اعتدالِ

بمهجتي شادن غريرْ

يجور حكماً ولا يجيرْ

وما سوى أدمعي نصير

تفعل عيناه بالرجالِ فعل العوالِ

لله يوماً به نعمنا

راق أصيلاً فراق حسنا

عاتبته مازحاً فغنى

إياك يغرنك صرف مالِ يا من بدا لي

٦- حركة التجديد في العصر الحديث التي ظهر فيها كثير من الأمور المحدثة منها الشعر الحر وشعر القافية وما يسمى بقصيدة النثر...الخ.

ولقد انقسم النقاد وعلماء العروض حول التجديد في الشعر إلى ثلاثة أقسام:

١- قسم يرى بأنه لا يجوز الخروج عن أوزان الشعر العربي ومن هؤلاء ابن عبد ربه الذي يقول في أرجوزته:

فكل شيء لم تقل عليهِ فإننا لم نلتفت إليهِ

ولا نقول مثل ما قد قالوا لأنه من قولنا محال

وأنه لو جازَ في الأبياتِ خلافها لجاز في اللغاتِ

ومنهم أيضاً محمود مصطفى الذي يرى «أن كل ما خرج على أوزان الشعر ليس بشعر وإنما هو من عمل المولدين الذين رأوا أن حصر الأوزان يضيق عليهم مجال القول،وهم يريدون أن يجري كلامهم على الأنغام الموسيقية التي نقلتها إليهم الحضارة،وهذه لا حد لها، وإنما جنحوا إلى تلك الأوزان لأن أذواقهم تربت على إلفها واعتادت التأثر بها، وإن كان هناك بعض الشعراء في العصر العباسي قد تبرم بأوزان الشعر في من يحاول ما لا يستطيع هو عيب من لا يستكمل الوسائل ثم يريد الطفور إلى الغايات» (عطية، ١٩٩٠ : ٩-١٠).

٢- قسم يدعو إلى التجديد بشكل كبير حتى أن منهم من دعا إلى ترك الأوزان القديمة.

٣- قسم توسط بين الرأيين السابقين ومنهم الزمخشري في كتابه القسطاس المستقيم، وقد تحدث عن بناء الوزن المخترع الخارج عن بحور شعر العرب فذكر أنه «يقدح عند بعضهم، وبعضهم أبى ذلك، واحتج الزمخشري للمذهب الأول بأن حد الشعر:

«لفظ موزون مقفى يدل على معنى».

فهذه أربعة أشياء: اللفظ والمعنى والوزن والقافية، فاللفظ وحده هو الذي يقع فيه الاختلاف بين العرب والعجم،فإن العربي يأتي به عربياً والعجمي يأتي به عجمياً.

فأما الثلاثة الأخر: فالأمر فيها على التساوي بين الأمم قاطبة. ألا ترى أنا لو عملنا قصيدة على قافية لم يقف بها أحد من شعراء العرب، ساغ ذلك مساغاً لا مقال فيه. وكذلك لو اخترنا معاني لم يسبقونا إليها، لم يكن بنا بأس، بل يعد ذلك من جملة المزايا، وذاك لأن الأمم عن آخرها متساوقة إلى المعاني والقوافي والافتنان بها لا اختصاص لها بأمة دون أمة. فكذلك الوزن يتساوى الناس في معرفته، والإحاطة به، فإن الشيئين إذا توازنا وليس لأحدهما رجحان على الآخر فقد عادل هذا ذاك ككفتي الميزان» (الزمخشري، ١٩٦٩: ٥٦-٥٨).

ومنهم أيضاً السكاكي في مفتاح العلوم(١) وشوقي ضيف(٢) ومن أنصار القسم الأخير أيضاً إبراهيم أنيس الذي رأى أنه «من الممكن للمحدثين من شعرائنا أن يجددوا ولكن بقدر وأناة ورفق حتى لا يفاجئوا قراءهم وسامعيهم بما لم يألفوا، أو بما لا يمت للقديم بأي صلة، وإنما يكون ذلك بالاقتصار في نظمهم على ما شاع من أوزان وإهمال غيرها إهمالاً تاماً. فإذا ابتكروا وزناً حاولوا جهدهم أن ينظموا منه كثيراً، وأن يتعاونوا في كثرة النظم منه بحيث يصبح شائعاً مألوفاً، وتقرب نسبة شيوعه من تلك الأوزان التي ألفها الناس وتعودوها. وليس من المعقول طبعاً أن يكون لكل شاعر أوزانه الخاصة، بل لا بد من الاتحاد في معظم الأوزان والتقارب في نسبة شيوعها في أشعار الشعراء، حتى تألفها الآذان وتستريح إليها نفوس السامعين ولا نستطيع أن نتصور تلك العقول الجبارة التي أخرجت روائع الأخيلة والمعاني السامية عاجزة أو قاصرة عن التجديد والابتكار في موسيقى

الشعر أيضاً» (أنيس، ١٩٨١:٢٠).
والحق أن الرأي الأخير هو الرأي الذي يراه الباحث والرأي الذي ذهب إليه الخليل بن أحمد كما رأى ذلك السكاكي وشوقي ضيف و أبو ديب في كتابه «في البنية الإيقاعية للشعر العربي» حيث قال: «لقد أشار الخليل إلى الطاقات الممكنة في نطاق نظامه إلى الاتجاهات التي يمكن للإيقاع الشعري أن يتخذها في الوقت نفسه الذي أشار فيه إلى التحقق الفعلي لبعض من الطاقات. تشهد بهذا إشارته إلى البحور التي سماها «المهملات» ولابد وأنه أراد القول إن كل ما لا ينحصر ضمن التحققات التي أنجزت حتى عصره يجب ألا يعتبر خروجاً على أسس الإيقاع العربي،وعرفتنا بعمل الخليل نحوياً تشعر بأنه آمن بالحرية، لأنه آمن بالقياس بتحقق الطاقات الممكنة، ومن الأرجح أنه آمن بشرعية تحقيق الطاقات الكامنة فيما يتعلق بإيقاع الشعر كذلك» (أبو ديب، ١٩٨١: ٩٣-٩٥).

غير أن أبو ديب استخدم رأي الخليل في التجديد لإثبات محاولات التجديد الحديثة كالشعر الحر وإعطائها الشرعية لاستخدامها، وهو ما يتنافى مع فكر ورأي الخليل في التجديد.

نظرية الدوائر العروضية

يرى علماء العروض أن الخليل بن أحمد وضع الدوائر العروضية لتسهيل استخراج البحور الشعرية ومعرفة أوزانها. و«فكرة الدوائر مبنية على نظرية التباديل والتوافيق في الرياضة بمعنى أن ترتيب أجزاء الشيء الواحد يعطيه صورة معينة، ثم بإعادة هذا الترتيب تعطيه صورة أخرى، وإذا أعدنا الترتيب مرة ثالثة تولدت عندنا صورة ثالثة وهكذا دواليك،ومثال ذلك أننا لو فرضنا أن شيئاً يتكون من أجزاء هي أ،ب،ج،د فإنه يمكننا أن نحصل على أربع وعشرين صورة مختلفة لهذه الأجزاء وذلك بإعادة ترتيبها أو بالتبادل في الأوضاع بين أجزائها على النحو التالي:

أ ب ج د	ب أ ج د	ج أ ب د	د أ ب ج
أ ب د ج	ب أ د ج	ج أ د ب	د أ ج ب
أ ج د ب	ب ج أ د	ج ب أ د	د ب أ ج
أ ج ب د	ب د أ ج	ج ب د أ	د ج أ ب
أ د ب ج	ب د ج أ	ج د ب أ	د ج ب أ

وهذا ناتج من ضرب عدد الأجزاء × العدد الذي يليه × العدد الذي يليه وهكذا أي ٤×٣×٢×١=٢٤ استغل الخليل بن أحمد بثاقب فكره هذه النظرية في التبديل بين أجزاء التفعيلة حتى ينتج صوراً أخرى لها فرأى مثلاً أن مفاعلتن- وهي وحدة الوافر- تتكون من وتد مجموع (مفا) وفاصلة صغرى (علتن) فلو عكس، أي بدل الوضع لنتج علتن مفا وهي تساوي متفاعلن وهي وحدة الكامل»(ياقوت،١٩٨٩: ٤٣-٤٤).

وقد استخدم الخليل هذه النظرية في حصر الكلمات العربية في معجمه «العين» وهذه الطريقة تعرف بنظام التقليبات وهي أن يقلب الكلمة على الوجوه الممكنة لها؛فالكلمة الثنائية لها وجهان والثلاثية لها ستة أوجه،والرباعية لها أربعة وعشرون وجهاً والخماسية لها مائة وعشرون وجهاً.

إن «نظرية الدوائر العروضية» التي يضعها الباحث في ثنيات هذا البحث تتلخص في أن الخليل بن أحمد استخدم المنهج نفسه الذي اتبعه في حصر الكلمات العربية ليحصر تفعيلات الشعر وبالتالي تحديد أوزانه.

لقد أراد الخليل أن يستوعب جميع الكلمات العربية وأن يحصر إمكانات العربية من الكلمات على نحو لم يسبقه إليه أحد ويضمن له عدم تطرق النقص إليه أو إهمال أي كلمة، ذلك لأن بعض من سبقوه من علماء اللغة العربية كانوا يذهبون إلى البادية ليأخذوا الكلمات عن العرب الأقحاح ثم يسجلوها، وهذا العمل مجهد بالإضافة إلى إهمال كلمات أو معان كثيرة واحتمال الخطأ فيه وارد.

ونتيجة لذلك ولما كان يتمتع به الخليل من ذكاء شديد لجأ إلى استخدام نظرية التباديل والتوافيق الرياضية في طريقة إحصاء الكلمات العربية بعد أن حدد أبنية الكلام العربي من الثنائي إلى الخماسي، فقلب الكلمات على الأوجه الممكنة منها، وحددها بعض العلماء بأنها تصل إلى اثني عشر مليون كلمة.

ولم يكتف الخليل بذلك بل حدد المستعمل منها والمهمل فكان عمله هذا مؤسساً على المنهج العلمي الحديث المتطور الذي يسعى دائماً إلى الوصول للإتقان.

منهج الخليل في العروض:

حدد العلمي منهج الخليل في علم العروض فيما يلي: (١٩٨٣: ١٥٩-١٦٤):

١- استقراؤه مختلف الظواهر الإيقاعية للشعر العربي وإحاطته بأبعادها المختلفة.

٢- استشهاده بالشعر الجاهلي والإسلامي والأموي أي اعتماد عصور الاستشهاد مثل علماء اللغة والنحو.

٣- اكتشاف طبيعة إيقاع الشعر العربي نتيجة استقرائه ثم وصف هذا الإيقاع المكتشف الذي قاده إلى مرحلة بناء نظامه، وقد اتبع في هذه المرحلة مجموعة من الخطوات هي:

أ- وضع الوحدات الصوتية الوظيفية وهي السببان الخفيف والثقيل والوتدان المجموع والمفروق والفاصلتان الصغرى والكبرى.

ب- وضع الوحدات الإيقاعية وهي التفعيلات الثماني واتبع في طريقة تكوينها الطريقة التي استعملها في حصر مواد معجمه «العين» وهي التقليب.

ج- وضع الأنساق الإيقاعية أو البحور الستة عشر وتكوينها من الأجزاء السابقة، وجعل لها نماذج في الدوائر.

د- جمع البحور الخمسة عشر في الدوائر الخمس، واعتبر محمد

العلمي أن وظيفتها هي الربط بين البحور بالاعتماد على مكوناتها من الوحدات الإيقاعية التي تتكون بدورها من الحدات الصوتية الوظيفية.

وقد أقام الخليل بناء العلاقة في هذه الدوائر بين البحور على مبدأ التقليب الذي استعمله في حصر مواد اللغة في معجمه، واستعمله كذلك في إقامة العلاقة بين الوحدات الإيقاعية.

هـ- جعل التحولات بنوعيها- الزحاف والعلة- أساس تحديد العلاقة بين النظري والتطبيقي من الوحدات والأنساق، ولم يعتبر مفهوم الزيادة والنقص فيها أخلاقياً، بل إجرائياً، لأنه بدأ من نماذج بعينها، وقد كانت الزيادة ستصبح نقصاً والنقص زيادة لو أن البدء تم من نماذج أخرى.

وقد جعل الزحاف وهو يحدد العلاقة بين الوحدات المختلفة وسيلة لتمييز إيقاع بحر عن آخر، لا وسيلة لخلط إيقاع هذه بذاك، وإدماجه فيه.

أما النوع الثاني من التحولات وهو العلة، فقد قصر دوره على تحديد العلاقة بين النماذج النظرية والتطبيقية لوحدات بعينها هي التي تقع فيما سماه بالأعاريض والضروب».

وقد تبادر إلى الذهن عدة أسئلة حول هذا المنهج هي:

- كيف استقرأ الخليل الشعر العربي؟! هل قطع جميع الشعر العربي أم أنه استخدم أسلوباً آخر؟ وكيف اهتدى إلى التفعيلات؟!.

وإذا كان قد قطع الشعر العربي كله واهتدى إلى التفعيلات نتيجة هذا التقطيع فإن هناك احتمال وجود تفعيلات أخرى لم يرها، إذ يصعب تقطيع الشعر العربي كله بسبب كثرته، كما أن هذه الطريقة تنافي المنهج العلمي الذي عرف عن الخليل استخدامه له.

وهناك سؤال آخر عن البحور المهملة ودلالة وجودها في الدوائر العروضية، أهي نتاج طبيعي للفك من الدوائر وبالتالي تعتبر خطأ وقع فيه الخليل عندما وضعها ووضع الدوائر العروضية، أم أنه يمكن أن يكون لها دور في الشعر؟

لقد حاولت هذه الدراسة الإجابة عن هذه الأسئلة، وبالتالي الكشف عن حلقة مفقودة من منهج الخليل في علم العروض في رأي الباحث.

لقد نظر الخليل إلى اللغة فوجدها تتكون من تسعة وعشرين حرفاً، وحدد أبنيتها من الثنائي إلى الخماسي،ثم قلب الحروف العربية في أبنية اللغة فنتج لديه إمكانات اللغة العربية من المفردات، ثم وضح المستعمل من هذه المفردات وأشار إلى ما لم يستعمل بالمهمل، ولا تعني لفظة المهمل أنه ممنوع، بل لم يستعمله أحد في ذلك الوقت ولكنه قد يكون مستعملاً في يوم من الأيام.

هكذا حصر الخليل بن أحمد إمكانات اللغة ومفرداتها، والشيء نفسه أقوله في حصر أوزان الشعر العربي، فالقول بأن الخليل استقرأ الشعر العربي بادئ ذي بدء ثم عرف الأوزان والتفعيلات غير صحيح في رأيي، وأرى أنه حدد إمكانات الشعر العربي في البداية ثم بحث عن نماذج لهذه الإمكانات في الشعر العربي فوجد ستة عشر وزناً مستعملاً، وتفصيل ذلك ما يلي:

نظر الخليل إلى الكلام العربي فوجده يتكون من متحرك وساكن، ولأن الكلمات العربية قد تكون ثنائية أو ثلاثية أو رباعية أو خماسية أو سداسية أو سباعية، فقد استخدم الخليل نظام التقليب للساكن والمتحرك في الثنائي والثلاثي والرباعي والخماسي والسداسي والسباعي، وسمى هذه الكلمات بالتفعيلات وعينها موافقة للميزان الصرفي بعد أن ألغى كثيراً من التفعيلات الناتجة من التقليب لأن اللغة ترفضها وهذه التفعيلات هي التي تحتوي على ثلاثة سواكن أو أكثر أو التي تبدأ بساكن،أو التي يوجد بها ساكنان في وسطها وليس في آخرها، أو التي تحتوي على خمسة متحركات متتالية فأكثر، وهذا يشبه إلغاء مفردات اللغة التي تتكون من الحروف نفسها كقولنا(ببب) أو(ممم) لأن اللغة ترفضها، وأيضاً المفردات التي تتقارب في مخارجها ولا يستطيع الإنسان نطقها مثل(عغهخ).

وقد قام الباحث بعملية التقليب بين المتحركات والسواكن لمعرفة التفعيلات الممكنة في الشعر العربي مع مراعاة القواعد السابقة في عملية إثباتها أو رفضها، وإليك بيانا بها سواء كانت صحيحة أو مزاحفة.

١- الثنائية : (/٥، //)

٢- الثلاثية : (//٥، /٥/، /٥٥، ///)

٣- الرباعية: (/٥/٥) (//٥٥)

(/٥//) (//٥/)

(///٥)

(////)

٤- الخماسية :

(/٥//٥) (////٥) (//٥/٥)

(/٥/٥/) (///٥/) (//٥//)

(/٥/٥٥) (///٥٥) (/٥///)

٥- السداسية :

(/٥/٥/٥) (/٥/٥//) (/٥////)

(/٥///٥) (///٥/٥) (///٥//)

(//٥/٥٥) (//٥//٥) (//٥/٥/)

(//٥///) (/٥//٥٥) (/٥///٥)

(/٥//٥/) (/٥////)

٦- السباعية :

(/٥/٥//٥) (/٥/٥/٥/) (/٥/٥/٥٥)

(/٥/٥///) (/٥////٥) (/٥///٥/)

(/٥///٥٥) (///٥//٥) (///٥/٥/)

(///٥/٥٥) (///٥///) (//٥/٥/٥)

(//٥/٥//) (//٥///٥) (//٥////)

(//٥//٥٥) (//٥//٥/) (/٥//٥/٥)

(/٥//٥//) (////٥/٥) (////٥//)

وقد لاحظ الخليل أن التفعيلات الصحيحة إما أن تكون خماسية أو سباعية والمستعمل منها ثماني تفعيلات، وأن الثلاثية وبعض الرباعية ناتجة من الخماسية نتيجة نقص بها وأن بعض الرباعية وبعض الخماسية والسداسية ناتجة من السباعية نتيجة نقص بها وقد أطلق على هذا النقص مصطلحات كثيرة تحت مفهومي الزحاف والعلة، كما لاحظ أن هناك زيادة بحرف ساكن أو بسبب خفيف على بعض التفعيلات فأطلق عليها علة ولكنها بزيادة وسمى كل نوع منها.

وعندما حدد التفعيلات الموجودة والمستعملة في الشعر قام بعملية التقليب مرة أخرى بين هذه التفعيلات فحصل على إمكانات اللغة من الأوزان الشعرية وأطلق عليها اسم «البحور الشعرية»، ووجد أن العرب استعملت ستة عشر وزنا من هذه الأوزان وأطلق عليها الأوزان المستعملة ووضعها في دوائر تسهل عملية استخراجها وتربط بين مكوناتها ونتج عن الدوائر العروضية بعض البحور المهملة.

والبحور المهملة تعني أن العرب لم ينظموا عليها شعراً ولم يستعملوها، ولكنهم قد يستعملونها في يوم من الأيام وليس معنى المهملة أنها يجب أن تلغى لأنها لم تستعمل. وقد قام الباحث أيضاً بعملية التقليب للتفعيلات الثماني(٣) لمعرفة إمكانات العربية من الأوزان فوجدها (٥٥١٤) وزنا وهي كثيرة جدا، مع العلم أنها فقط من التفعيلات الثماني وأهملت بقية التفعيلات الأخرى بالإضافة إلى إهمال المجزوءات والصور الأخرى التي تنتج عن هذه البحور.

لقد حاول هذا البحث تحديد منهج الخليل بشكل مختصر جدا لأن منهج الخليل يحتاج إلى مجلد ولا يمكن لوريقات أن تستوعبه بالإضافة إلى تحديد الإمكانات الشعرية وعلى الشعراء وعلماء العروض دور تصفية وتنقية هذه الأوزان لأن هناك أوزاناً غير مستساغة وتنفر منها الأذن، كما أن هناك تشابهاً بين بعض البحور في الأسباب والأوتاد واختلافا في شكل التفعيلات فقط مثل وزن: فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن هو نفسه وزن مفاعيلن فعولن فعولن مفاعيلن...الخ، ونأمل إن شاء الله تبارك وتعالى أن ننفض الغبار عن هذه الأوزان وأن نبينها وفق الذوق السليم قدر الإمكان.

ومما سبق يتضح للقارئ أن اللغة العربية غنية بالأوزان الشعرية، وأن التجديد في الوزن ممكن بشرط التقيد بضوابط اللغة والذوق والطبع السليم والوزن الموسيقي وبالتالي رفض محاولات التجديد السقيمة التي نراها كل يوم.

البحور المهملة

لقد شغلت قضية البحور المهملة بعض النقاد والعروضيين فمنهم من دافع عنها واعتبرها محاولة للتجديد ومنهم من اعتبرها نقصا وعيبا وخطأ وقع فيه الخليل وجانب المنهج العلمي.

والبحور المهملة ستة في الدوائر العروضية ولكن الباحث يرى أنها أكثر من ذلك كما ذكر سابقاً لأنه إذا أسقطنا الستة عشر بحراً من (٥٥١٤) بحراً يكون لدينا (٥٤٩٨) بحراً مهملا من إمكانات اللغة، وقد نظم المولدون على بعضها مجموعة من الأبيات الشعرية وسموها بأسماء معينة، وقد عدها بعضهم صناعة عروضية وتكلفا لا أساس له من الصحة.

البحور المهملة بين المؤيدين والمعارضين

١) المؤيدون:

أ- من القدماء :

١- الزمخشري : لقد ذكر سابقاً رأي الزمخشري في التجديد في الوزن والبناء على وزن مخترع وهو ما يمكن اعتباره إشارة إلى البحور المهملة، وقد وضح الزمخشري رأيه بقوله: «ثم إن من تعاطى التصنيف في العروض من أهل هذا المذهب، فليس غرضه الذي يؤمه: أن يحصر الأوزان التي إذا بني الشعر على غيرها لم يكن شعرا عربيا، وأن ما يرجع إلى حديث الوزن مقصور على هذه البحور الستة عشر لا يتجاوزها، وإنما الغرض حصر الأوزان التي قالت عليها العرب أشعارها، وليس تجاوز مقولاتها بمحظور في القياس على ما ذكرت» (الزمخشري، ١٩٦٩: ٥٧).

٢- السكاكي : رأى السكاكي التجديد في أوزان البحور إن كان الطبع المستقيم يقبلها ودافع عن وجود بحور مهملة لم تدخل في حصر الخليل بأن هذا ليس قصورا وقد وضع رأيه في كتابه مفتاح العلوم بقوله: (وما أهم السلف فيه إلا تتبع الأوزان التي عليها أشعار العرب، فلا يظنن أحد بفضول عندهم في الباب من ضم زيادة على ما حصروه ليست في كلام العرب فضلا على الإمام الخليل بن أحمد، ذلك البحر الزاخر مخترع هذا النوع، وعلى الأئمة المغترفين منه من العلماء المتقدمين به في ذلك رضوان الله عليهم أجمعين، وإلا فمن أنبأ لهم لم يكونوا يرون الزيادة على التي حصروها من حيث الوزن مستقيمة والزيادة عليها تنادي بأرفع صوت:

لقد وجدت مكان القول ذا سعة

فإن وجدت لسانا قائلا فقل

لا للطبع المستقيم أن يزيد عليها شيئا، ولا حاكم في هذه الصناعة إلا استقامة الطبع وتفاوت الطباع في شأنها معلوم، وهي المعلم الأول المستغنى عن التعلم، فاعرف وإياك إن نقل إليك وزن منسوب إلى العرب لا تراه في الحصر أن تعد فواته قصورا في

المخترع فلعله تعمد إهماله لجهة من الجهات أو أي نقيصة في أن يفوته شيء هو في زاوية من زوايا النقل لا زوايا العقل، على أنه إن عد قصورا كان العيب فيه لمقدمي عهده حيث لم يهيئوا لإمام مثله ما يتم له المطلوب من مجرد نقل الرواة ومجرد الاستظهار بذلك(٤) (السكاكي، ١٩٣٧: ٢٤٥).

ب- من المحدثين:

١- شوقي ضيف : رأي «أن الخليل اكتشف للشعراء أوزانا جديد كثيرة لم يستخدمها أسلافهم وذلك أنه استضاء بفكرة التباديل والتوافيق الرياضية في وضع عروض الشعراء إذ جعل أوزانه تدور في خمس دوائر أو بعبارة أدق تدور أجزاؤها من الأسباب والأوتاد، فإذا هو يحصي الأوزان التي استخدمها العرب واضعا لها ألقابها ويحصي أوزانا أخرى مهملة لم يستخدموها في أشعارهم، كي ينفذ منها الشاعر العباسي إلى ما يريد من تجديد في أوزان الشعر وبحوره، وكان من أوائل من استغلوا صنيعه تلميذه عبدالله بن هارون بن السميدع البصري» (ضيف، د.ت: ١٩٥).

٣- محمد العلمي : رأى أن الخليل جوز للشاعر أن يخرج على ما نظمت عليه العرب وأيضا أنه لم يناقض حين جعل السماع عن العرب أصله، وأجاز القول على ما لم تقل عليه (أي أجاز الخروج عليه)، لأنه في عروضه تقيد بالمسموع عنها فوصفه وجدده، ولم يمنعه ذلك بعد الانتهاء منه من إجازة الخروج عليه (العلمي، ١٩٨٣: ١١٧).

ورأى أيضا أن الخليل سماها مهملة تشبيها لها بالمواد التي أظهرها التقليب في المعجم ووجدها غير مستعملة في العربية فسماها لذلك مهملة (المرجع السابق: ١٣٣).

٢) المعارضون :

أ- من القدماء :

* ابن عبد ربه : رأى أنه لا يجوز الزيادة على ما استعمله العرب من الأوزان وانتقد الخليل في رأيه التجديد في الأوزان بالشروط التي ذكرناها، وقد وضع ابن عبد ربه موقفه هذا في أرجوزته بقوله :

هذا الذي جربه المجرب	من كل ما قالت عليه العرب
فكل شيء لم تقل عليه	فإننا لم نلتفت إليه
ولا نقول غير ما قد قالوا	لأنه من قولنا محال
وإنه لو جاز في الأبيات	خلافها لجاز في اللغات
وقد أجاز ذلك الخليل	ولا أقول فيه ما يقول
لأنه ناقص في معناه	والسيف قد ينبو وفيه ماه
إذ جعل القول القديم أصله	ثم أجاز ذا وليس مثله
وقد يزل العالم النحرير	والحبر قد يخونه التحبير
وليس للخليل من نظير	في كل ما يأتي من الأمور
لكنه فيه نسيج وحده	ما مثله من قبله وبعده

(ابن عبد ربه،١٩٨٨: ٣٦٢)

ب- من المحدثين :

١- حسني عبد الجليل يوسف : رأى أن هذه البحور المهملة بحور مصطنعة لا تتفق والأنساق اللغوية الفصحى أو البليغة وتبدو مجرد نظم مفتعل (يوسف، ١٩٨٩: ٧). ورأى أيضا «أن هذه البحور المهملة لم تكن وليدة إبداع ناضج، وفطرة سليمة، ولهذا لم تمثل غير محاولة كتب عليها الإهمال ولكنها تبقى شاهدا على أن الشعر العربي يتوافق في مبناه مع اللغة الشعرية فهي قد ولدت مع هذا الشعر، وفي أحضانه نشأت، ولهذا فإن أي خروج لا يتعامل مع المستويات العميقة لهذه اللغة يكتب عليه الفشل» (المرجع السابق:٩).

و لا يوافق الباحث حسني في قوله بأنها بحور مصطنعة لا تتفق وقدرة الإنسان اللغوية الفصحى أو البليغة وتبدو مجرد نظم مفتعل فما هي إلا من إمكانات أوزان اللغة العربية الكثيرة والغنية ويجب ألا نغفل حقيقة مهمة وهي أن الذي أوجدها هو الخليل بن أحمد نفسه عندما وضع الدوائر العروضية.

وأما رأي حسني في أنها لم تكن وليدة إبداع ناضج، وفطرة سليمة فهذا تعميم لا دليل عليه فمن أين لنا أن نعلم ذلك ؟! وهل يستطيع حسني أن يقول: إن قائلي الأبيات والشواهد عليها كانوا شعراء مبتدئين أو قليلي خبرة وتجربة وإبداع ؟! لا أحد يستطيع أن يجزم بذلك فالشواهد التي وصلتنا كثير منها غير منسوب لأصحابه ولا نعلم إن كانوا من الشعراء الفطاحل أو غير ذلك ولا نعلم إن كانوا في عصور الاستشهاد أو بعدها.

وأما أنها لم تمثل غير محاولة كتب عليها الإهمال فذلك راجع إلى النظرة التحجرية لها واعتبارها خروجا عن قواعد الشعراء العربي فلا غرابة في أن أحدا لم ينظم عليها.

٢- إبراهيم أنيس: قال في كتابه (موسيقى الشعر): «والذي أرجحه أن هذه الأوزان الستة لم تكن من اختراع المولدين من الشعراء بل كانت من اختراع المولدين من أهل العروض!! وذلك لأنا نرى أمثلتها وشواهدها تتكرر هي بعينها في كتبهم غير منسوبة لشاعر معروف، وتبدو عليها سمة من الصنعة العروضية، وإلا فكيف نتصور أن تخلو دواوين الشعراء في كل العصور من قصيدة واحدة جاءت على وزن من هذه الأوزان الستة، وخير وصف خلعه أهل العروض على هذه الأوزان أنهم سموها «المهملة» ويجب أن تظل مهملة في بحوثنا فليست تستحق الوقوف عندها كثيرا، ويجب أن ينظر إليها دائما على أنها أثر من آثار الصنعة عند المتأخرين من أهل العروض حين أرادوا أن يضيفوا جديدا إلى ما قاله الخليل» (أنيس، ١٩٨١ :٢١٠).

ويؤخذ على إبراهيم أنه قد غاب عن باله أن هذه البحور المهملة

قد نتجت من الدوائر العروضية التي وضعها الخليل بن أحمد وعليه فإن واضع هذه البحور هو الخليل نفسه- كما ذكر سابقاً- وليس المولدون من أهل العروض، وأما تكرر الأمثلة فإنه راجع إلى عدم فهم هذه البحور فهما كاملا، وقد نظم عليها بعض المولدين- إن كان هم من نظم عليها- واستشهد به العروضيون وما ذكره إبراهيم من أن هذه الشواهد غير منسوبة لشاعر معروف فهو مما لا يقدح فيها لأن هناك أبياتا في كتب العروض وكتب النحو غير منسوبة لقائلها ويستشهد بها، وأما عن خلو دواوين الشعراء من قصيدة عليها فذلك راجع إلى كونها مهملة فكيف تكون مستعملة ؟!!.

٣- محمد ياسر شرف: رأى في كتابه (مستقبل الشعر) أن بحوث الفراهيدي انتهت إلى مجال ضيق نتيجة إضافة بحور مولدة في نظافة كالمستطيل والممتد والمتوافر والمتئد والمنسرد، وآخر لا يصدر عنها (شرف،١٩٨٢: ٥٣).

وهذا غير صحيح لأن الخليل وضع نظاما مرنا واسعا قائما على المنهج العلمي الحديث وفيما بيناه سابقا دليل على صحة ذلك.

٤- أحمد سليمان ياقوت : اعتبر أن الخليل وقع في أخطاء نتيجة استخدام فكرة التباديل والتوافيق في الدوائر العروضية، ومن هذه الأخطاء وجود بحور مهملة لم يقل عليها العرب شعراً وأن وجود هذه البحور يعتبر وضعا لقواعد منفصلة عن الاستعمال. (ياقوت،١٩٨٩: ٤٥، ٦٠).

والحق أن الخليل لم يقع في أخطاء كما أشار ياقوت لأنه كان يسير وفق منهج علمي دقيق مكّن له التعرف على إمكانات اللغة من الأوزان، وإنما الخطأ ناشئ عن عدم إدراك عمل الخليل. ثم إن الدوائر العروضية هي إطار يحوي نماذج نظرية قد تساوي الواقع التطبيق وقد تزيد عليه، وهذا شأن كثير من العلوم، ونظرة الخليل كانت كلية لا تقف عند حد الاستعمال فحسب بل تعدتها إلى التنظير (العلمي،١٩٨٣ : ١٠٧، ١٢٧-١٣٣).

البحور الستة المهملة في الدوائر

لقد رأى الباحث أن ينفض الغبار عن هذه البحور، ويوضح تفعيلاتها وإمكاناتها، وقد حدد زحافات وعللاً لها مستنبطة من النسق العام الذي تجرى عليه البحور مع مراعاة الذوق والإيقاع الموسيقي لها قدر الإمكان علماً بأنه يمكن أن يكون لها زحافات وعلل أخرى غير التي استنبطت.

١- البحر المستطيل

بحر مهمل من بحور دائرة المختلف التي تحوي الطويل والمديد والبسيط، ووزنه: مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

وهذا الوزن هو نفسه وزن الوسيم:

فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن فاعلاتن

الذي قيل بأنه خارج عن دوائر الخليل وهو كما ترى موجود فيها.

ومن شواهده :

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور

أدير الصدغ منه على مسك وعنبر

أمط عني ملاما برى جسمي مداه

فما قلبي جليدا على سمع الملام

أيسلو عنك قلب بنار الحب يصلى

وقد سددت نحوي من الألحاظ نصلا

ويمكن أن يستخدم هذا البحر مجزوءا أي مفاعيلن فعولن مفاعيلن أو مشطورا مفاعيلن فعولن ويحكى لامرئ القيس أشعارا بهذا الوزن منها :

ألا يا عين فابكي	على فقدي لملكي
وإتلافي لمالـــي	بلا حرف وجهد
تخطيت بـــلادا	وضيعت قــلابــا
وقد كنت قديـما	أخا عـز ومجـد

(السكاكي، ١٩٣٧: ١٦٩).

ويمكن أن تجعل من تام المستطيل أيضاً.

الزحافات التي تصيب هذا البحر :

١- القبض : فعولن ← فعول ، مفاعيلن ← مفاعلن

٢- الكف : مفاعيلن ← مفاعيل

صور هذا البحر :

١- العروض صحيحة	الضرب صحيح
فعولن	فعولن
٢- العروض صحيحة	الضرب مقصور
فعولن	فعول
٣- العروض صحيحة	الضرب محذوف
فعولن	فعو
٤- العروض مجزوءة مقبوضة	الضرب مجزوء صحيح
مفاعلن	مفاعيلن
٥- العروض مجزوءة مقبوضة	الضرب مجزوء مقبوض
مفاعلن	مفاعلن
٦- العروض مجزوءة مقبوضة	الضرب مجزوء محذوف
مفاعلن	مفاعي
٧- العروض مشطورة صحيحة	الضرب مشطور صحيح
فعولن	فعولن

٢- البحر الممتد

هذا البحر من دائرة المختلف ووزنه :

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

ومن شواهده :

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال

كلما زدت قربا زاد مني نفورا

قد شجاني حبيب واعتراني ادكار
ليته إذ شجاني ما شجته الديار
ومنه قول أبي العتاهية :
عتب ما للخيالي خبريني ومالي
عتب مالي أراه صامتا مذ ليالي

وبذلك يبطل قوله أنا أكبر من العروض لأن الناظر يرى أن أبياته جرت على وزن من أوزان الشعر العربي ولم تخرج عنه(٥).

ويمكن أن يستخدم هذا الوزن مجزوءا أو مشطورا وهو ذو نغم جميل كما أن النثرية لا تغلب عليه كما قال يوسف (١٩٨٩: ٨).

زحافاته :
١- الخبن : فاعلن ؟ فعلن ، فاعلاتن ؟ فعلاتن
٢- الكف : فاعلاتن ؟ فاعلات

صـــوره :
١- العروض صحيحة (فاعلاتن) ولها ثلاثة أضرب :
أ- صحيح : فاعلاتن
ب- مقصور : فاعلات
ج- محذوف : فاعلن
٢- العروض مجزوءة صحيحة (فاعلن) ولها ضربان :
أ- صحيح : فاعلن
ب- مقطوع : فعْلن

٣- بحر المتوفر أو المتوافر

وهو من دائرة المؤتلف التي تضم الوافر والكامل، ووزنه :

فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك   فاعلاتك فاعلاتك فاعلاتك

غير أن تفعيلتي العروض والضرب لا تأتيان فاعلاتك وإنما فاعلا أو فاعلن ولذلك جعل بعضهم وزنه فاعلن متفاعلن متفاعلن في الشطرين، وقد قال الصفاقسي في سبب إهماله أنه ما يلزم عليه من المحذور، وهو إما لزوم الوقف على المتحرك إن ترك الحرف الأخير على حاله من المتحرك أو عدم تماثل أجزاء البيت إن سكن لأنه من دائرة المؤتلف وهي مبنية على تماثل الأجزاء (السالمي،١٩٩٣: ٩٧).

ويرى الشريف أن السبب في إهمال فاعلاتك أن السبب الثقيل لا يفارق الخفيف فهما معا كالصوت الواحد ولذلك يسميها العروضيون فاصلة فلولا أن مجموعها عندهم شيء واحد أو كالشيء الواحد لما وضعوا لهما معا اسما، وهذا غير متحقق في فاعلاتك (الدماميني،١٩٠٣: ٩-١٠، ١٧).

ومن شواهده :
١- ما رأيت من الجآذر بالجزيرة
إذ رمين بأسهم جرحت فؤادي
٢- ما وقوفك بالركائب في الطلل
ما سؤالك عن حبيبك قد رحل

ويرى الباحث أن يسمى هذا البحر المتسارع لتسارع الحركة فيه بدلاً من المتوافر، وما ذكره الشريف لا يتفق معه فيه لأننا نتعامل مع البحر كوزن يتكون من تفعيلات تترابط فيما بينها لتشكل إيقاعا معينا لا كوحدات منفصلة.

أنواع الزحافات :
١- تسكين الكاف المتحركة فيه
ملحوظة : دخول الخبن في هذا البحر غير مستساغ إيقاعا.

صوره :
١- العروض (فاعلاتكَ) ولها ضربان:
أ- فاعلن   ب- فاعلاتْ
٢- العروض (فاعلن) ولها ضربان:
أ- فاعلن   ب- فاعلاتْ

٤- بحر المتئد

وهو من بحور دائرة المشتبه ووزنه:

فاعلاتن فاعلاتن مستفع لنفاعلاتن فاعلاتن مستفع لن

ولا يمكن أن يستعمل مجزوءاً لأنه سيكون مجزوء الرمل.

من شواهده:
١- ما لسلمى في البرايا من مشبه
لا ولا البدر المنير المستكمل
٢- كن لأخلاق التصابي مستمرئا
ولأحوال الشباب مستحليا

وهو ذو نغم جميل.

أنواع الزحاف فيه:
١- الخبن
٢- الكف

صوره:
١- العروض صحيحة (مستفع لن) ولها ضربان:
أ- صحيح (مستفع لن)
ب- مخبون مقصور: (متفع لْ) = (فعولن)

«قال الصفاقسي: وزعم الزجاج أن سبب اطراحه ما يلزم عليه لو تم من وقوع مستفع لن المفروقة الوتد في العروض وهو مجتنب عندهم لأنها عمدة والأسباب مع الوتد المفروق ضعيفة» (الدماميني،١٩٠٣: ١٩-٢٠).

وهذا كلام غير مقبول ويكفي للرد عليه ورود مجزوء للخفيف في الشعر العربي وهو

(فاعلاتن مستفع لن   فاعلاتن مستفع لن).

٥- بحر المنسرد

وهو أيضا من دائرة المشتبه ووزنه:

مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن   مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن

ولا يستعمل مجزوءاً.

ومن شواهده:
١- على العقل عول في كل شأن
ودان كل من شئت أن تداني
٢- لقد ناديت أقواماً حين جابوا
وما بالسمع من وقر لو أجابوا

زحافاته: ١- القبض ٢- الكف

صوره:

العروض صحيحة والضرب صحيح

فاع لاتن فاع لاتن

«قال الصفاقسي: وعلل الزجاج اطراحه بما تقدم(٦)» (الدماميني،١٩٠٣: ٢٠)

وهو كلام غير مقبول- أيضاً- ويكفي للرد عليه ورود مجزوء المضارع

مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن فاع لاتن

مع العلم أن بحر المضارع لا يستعمل إلا مجزوءاً.

٦- بحر المطرد

وهو أيضاً من دائرة المشتبه ووزنه:

فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن

ويمكن أن يستعمل مجزوءاً

ومن شواهده:

١- من مجيري من الأشجان والكرب

من مزيلي من الأبعاد بالقرب

٢- ما على مستهام ريع بالصد

فاشتكى ثم أبكاني من الوجد

قال الدماميني عن هذا البحر: «ولا علة لاطراحه لا تمامها ولا مجزوءاً إلا عدم السماع» (الدماميني،١٩٠٣: ٢٠).

أنواع زحافاته: ١- القبض ٢- الكف

صوره:

١- العروض صحيحة (مفاعيلن) ولها ضربان:

أ- صحيح (مفاعيلن)

ب- مقبوض (مفاعلن)

٢- العروض مقبوضة (مفاعلن) ولها ضربان:

أ- صحيح (مفاعيلن)

ب- مقبوض (مفاعلن)

٣- العروض مجزوءة صحيحة ولها ضربان:

أ- مجزوء صحيح (مفاعيلن)

ب- مجزوء مقبوض (مفاعلن)

٤- العروض مجزوءة مقبوضة ولها ضربان:

أ- مجزوء صحيح (مفاعيلن)

ب- مجزوء مقبوض (مفاعلن)

مما سبق تتضح لنا عبقرية الخليل بن أحمد في علم العروض كما رأيناها في وضع أول معجم في اللغة، ولقد حاول الباحث قدر جهده إبراز صور البحور المهملة(٧) وهناك بلا شك صور وبحور أخرى لم يذكرها، ولذلك فإنه يدعو الشعراء إلى النظم عليها حتى تكون مستعملة وتضاف إلى البحور الستة عشر.

إن نظرية الدوائر العروضية تثبت بما لا يدع مجالاً للشك أن الخليل بن أحمد الفراهيدي هو مكتشف بحر المتدارك ومكتشف أي بحر وضع بعده.

المصادر والمراجع

١ - ابن عبد ربه. (١٩٨٨). العقد الفريد، ج٤ ، شرح أحمد أمين وأحمد الزين وإبراهيم الأبياري، دار الأندلس: بيروت.

٢- أبو ديب، كمال. (١٩٨١). في البنية الإيقاعية للشعر العربي، ط٢، دار العلم للملايين: بيروت.

٣- أنيس، إبراهيم. (١٩٨١). موسيقى الشعر ، ط ٥، مكتبة الأنجلو المصرية: القاهرة.

٤- الدماميني، بدر الدين أبو عبدالله محمد بن أبي بكر المخزومي. (١٩٠٣). العيون الفاخرة الغامزة على خبايا الرامزة، ط١ ، المطبعة الخيرية: مصر.

٥- الزمخشري، أبو القاسم محمود بن عمر الخوارزمي. (١٩٦٩) القسطاس المستقيم في علم العروض، تحقيق د. بهيجة باقر الحسني، مكتبة الأندلس: بغداد.

٦- السالمي، الإمام نور الدين. (١٩٩٣). المنهل الصافي على فاتح العروض والقوافي، ط٢ ، وزارة التراث القومي والثقافة: سلطنة عمان.

٧- السكاكي، أبو يعقوب. (١٩٣٧). مفتاح العلوم، ، ط١، ١٣٥٦ مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده: مصر.

٨- شرف، محمد ياسر. (١٩٨٢). مستقبل الشعر. دار الوثبة.

٩- ضيف، شوقي. (د.ت). العصر العباسي الأول، ط٩، دار المعارف: القاهرة.

١٠- عطية، عبد الهادي عبدالله . (١٩٩٠). ملامح التجديد في موسيقي الشعر العربي. دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية.

١١- العلمي، محمد. (١٩٨٣). العروض والقافية: دراسة في التأسيس والاستدراك، ط١ ، دار الثقافة: الدار البيضاء.

١٢- كشك، أحمد. (١٩٨٥). محاولات التجديد في الإيقاع الشعري، ط١، مطبعة المدينة: القاهرة.

١٣- كشك، أحمد. (١٩٩٥). الزحاف والعلة رؤية في التجريد والأصوات والإيقاع. مكتبة النهضة المصرية: القاهرة.

١٤- مناع، هاشم صالح. (١٩٨٩). الشافي في العروض والقوافي، ط٢ ، دار الفكر العربي ودار الوسام: بيروت.

١٥- ياقوت، أحمد سليمان. (١٩٨٩). عروض الخليل ما لها وما عليها، ط١، دار المعرفة الجامعية: الإسكندرية.

١٦- يوسف، حسني عبد الجليل. (١٩٨٩). موسيقى الشعر العربي ، ج٢ ، ظواهر التجديد. الهيئة المصرية العامة للكتاب: جمهورية مصر العربية.

الهوامش

١- (السكاكي، ١٩٣٧: ٢٤٥، ٢٦٧-٢٦٨).

٢- العصر العباسي الأول : ١٩٣-١٩٧.

٣- استخدم الباحث ثماني تفعيلات مع أنها عشر باعتبار (مستفع لن) و(فاع لاتن) لأن الذي يحكم وجود هاتين التفعيلتين هو موقعهما. في الوزن وعملية إنشاد الشعر ولذلك فإنه لا يتصور وجود (مستفعلن) ذات الوتد المجموع بدل (مستفع لن) ذات الوتد المفروق في بحر الخفيف أي لا يتصور وجود (فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن) لأن الإنشاد قد جعل مستفعلن مفروقة الوتد أي (مستفع لن) وكذلك الحال مع بقية التفعيلات فلا تأتي (فاعلاتن) تارة في وزن وتأتي (فاع لاتن) بدلا منها في الوزن نفسه.

٤- انظر أيضاً ص ص ٢٦٧-٢٦٨.

٥- وقد يقال: إن العروض استقراء لظواهر الشعر وتسجيل وضبط لها في قواعد ولذلك فإن الشعر أسبق في الظهور من العروض فالشاعر في هذه الحالة أكبر من العروض، وهذا صحيح إذا أخذ على هذا النحو، ولكننا إذا علمنا أن الخليل قد وضع نظاما يحوي جميع الإمكانات اللازمة للشاعر ينظم عليها فإن العروض يصبح أكبر من الشاعر وليس العكس وبهذا يتضح أن ما ذهب إليه أبو العتاهية غير صحيح.

٦- أي بالحجة نفسها في إهمال بحر المتئد.

٧- رب قائل يقول إن الخليل وضع صور البحور من خلال الشعر العربي وأنت وضعتها من نفسك ولم تأت عليها بشواهد وأقول إنها بحور مهملة أي لم ينظم عليها أحد فكيف يكون لها شواهد وذكرت الصور لكي ينظم عليها وتكون مستعملة وهي مستمدة من صور البحور الأخرى مع توافقها مع الذوق الذي ارتآه الباحث،وقد يأتي من يزيد عليها أو يرفضها لسبب أو لآخر.

مجتمع الحريم

التمثيل السردي لعالم المرأة عند فاطمة المرنيسي

عبدالله ابراهيم*

لم تكف فاطمة المرنيسي عن العمل المضني والمتواصل الذي تمثله الكيفية التي قام بها الخطاب في تمثيل عالم المرأة الإسلامية أولا ، والعربية ثانيا ، والمغربية أخيراً، والواقع فإن عملها يتوزع بين بحث استقصائي منهجي محكم خاص بصورة المرأة في التاريخ،وفي هذا تظهر مهارة في استخلاص عناصر موضوعها،وتعبير تمثيلي ذاتي عن صورتها كأنثى في مجتمع تقليدي،ويشتبك كل من البحث والتمثيل معا بهدف تعويم صورة مختبئة في ثنايا التاريخ من جهة والواقع من جهة أخرى. ففي كتابها (الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية)(١) تطوّر «فاطمة المرنيسي» حفرياتها في الجانب المغيّب من وعي الثقافة العربية ، وهو المرأة بوصفها كائناً وفاعلاً اجتماعياً . إنها تفتح كوة إلى العالم الذي جرى تناسيه ، وطُمر في طيّات معقّدة من الاحتيال على الذات ، طيّات متكسّرة تعفّنت في زواياها المرأة بسبب العتمة الدائمة ، حيث لا حضور للزمن ، وسعي متقصّد للنسيان الذي يأخذ شكل الاختزال والاستبعاد .

* ناقد وأكاديمي من العراق

وكانت في كتاب (الحريم السياسي : النبي والنساء) (٢) قد عوّمت حالة الرسول صلى الله عليه وسلم قبل هيمنة التصور الإقطاعي للإسلام، حالته العموميّة كفرد يتواصل مع أسرته في منأى عن الضخّ الأيدولوجي الذي ولّده الإسلام المتأخر، حيث لم يكن ثمة انفصال بين الفرد وعالمه، ومن هذا المنظور تنعطف «فاطمة المرنيسي» إلى عالم النساء في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم، بعيداً عن التجريد اللاهوتي الذي قام وتصلّب فيما بعد، وترتحل في البحث عن دور المرأة في التاريخ العربي والإسلامي في كتابها (سلطانات منسيات)(٣) وأخيرا تقدّم قراءة لصور الحريم في الثقافات، وتقدّم تحذيرا لا لبس فيه (هل أنتم محصنون ضد الحريم؟)(٤) وهذا عنوان كتابها الجديد، لا يخفى التهكّم الذي يترشّح عن عنوان، ولكن ذلك في الحقيقة يحيل إلى عالم صار دور المرأة فيه يتصاعد بوتيرة واضحة.

في كتبها المذكورة ، تنفتح المرنيسي على أفق أكثر سعة، إنها تؤشر إلى الفكرة الحاضرة الملتبسة عن كيفية الاندماج الطبيعي في عالم يقوم بتحديث نفسه ، وتراه منشطرا بين غرب يسعى لتحويل التحديث إلى عمل مستحيل ، من خلال تمزيق الأنساق التي لابد لكل تحديث أن ينتظم فيها ، ومجتمع ذكوري يتعمد إقصاء نصفه كعورة فاضحة ، قاصرة، ومبتورة ،ومطمورة، ولكنه مثير للشبق، وهو قطاع النساء، وعلى هذا فكل من الغرب والذكورية العربية يتبادلان المصالح ، ويقهران المرأة. وسلسلة الانهيارات المعاصرة في سلم القيم ، يراد بها، الحيلولة دون تقبّل المرأة كآخر. وفي نهاية المطاف تُدفع المرأة إلى الحاشية ليجري تهميشها ككائن خلق للنسيان في طيات الحياة المهملة . كذات يأخذ وجودها معنى واحداً هو: الجسد مادة اللذة وموضوعها. إنها جسد يمكن أن يقلّب على كل جوانبه ، يفحص باستيهام ذهني ، وتدرج تفاصيله في سياق الشبق اللغوي ، ويعاد إنتاجه كمادة دعائية من أجل استثارة رجولة خاملة ، تعاني الإخفاق والانكسار في عالمها ، فتبالغ في الادعاء الذكوري، وبازاء هذا الاختلال ، وتلك المصادرة . لا يحصل توافق طبيعي بين الأجساد ، لأنه توافق هش ومصطنع يقوم ذهنياً على الاستباحة والاغتصاب والأنانية.

المرأة التي تعنى بها المرنيسي هي المرأة في المجتمعات التقليدية، تلك المجتمعات المحكومة بنسق متماثل من القيم شبه الثابتة (أو الثابتة) والتي تستند في تصوراتها عن نفسها وعن غيرها إلى مرجعيات عقائدية أو عرقية ضيقة،والتي تتحكّم بها روابط عشائرية أو مذهبية، والتي لم تفلح في صوغ تصورات كلية عن حاضرها، فلجأت إلى الماضي في نوع من الانكفاء الذي تفسره باعتباره تمسكا بالأصالة، وهي المجتمعات الأبوية التي يتصاعد فيها دور الأب الرمزي من الأسرة، وينتهي بالأمة ، والتي لم تتحقق فيها الشراكة التعاقدية في الحقوق والواجبات. والتي تعتصم بهوية ثقافية ثابتة،وتخشى التغيير في بنيتها الاجتماعية، وتعتبره مهددا لقيمها الخاصة. وتفسر كل تحديث باعتباره تهديدا. وتعيش باستمرار تحت طائلة التأثيم، فهي مضروبة في صميمها بفكرة الإثم الحاضرة في أقوالها وأفعالها، فكل فعل، لكي يكتسب شرعيته ينبغي عليه أن يتطابق مع تقليد ما أو نص.

صار البحث عن المطابقة أهم من البحث عن الأفكار.هذه هي مجتمعات التردّد والحيرة والثبات التي تتحول فيها المرأة إلى حرباء متقلّبة، تُحجب وتُكشف، تُستبعد وتُستحضر في آن واحد؛ فخلف كل حجاب، ثمة جسد يفجّره العنفوان، وصورة المرأة معقّدة في هذه المجتمعات ، إنها رماد يواري جمراً، مرة يريدها الرجل رماداً، ومرة جمراً ، يخفي كينونتها الإنسانية وراء حجب الإهمال والاستبعاد، لكنه يستدعيها وقت الرغبة والمتعة، العلاقة بين الاثنين محاطة بقلق مستفحل ،ففي الوقت الذي يمارس فيه الرجل هذه الازدواجية، تستجيب المرأة للضغوط المتقاطعة التي تفرضها تقاليد شبه مغلقة صار هاجس بعثها مجددا أحد أكثر التحديات الثقافية حضورا في عصرنا، وتطلّعات تحررية مستعارة أنجزتها مجتمعات أخرى.

من الطبيعي أن تتلاعب هذه الأمواج والتيارات بالبنية الذهنية للمرأة، وتجعلها ترى ذاتها منعكسة في مرايا متعددة • والحق فان الجسد الأنثوي هو المرآة التي تنطبع

عليها كل هذه المؤثرات. فيظهر جسدا متخفرا يدّعي العفة والطهارة والنقاء حيثما يكون في قبضة التقاليد المحافظة ، لكنه في غيابها المؤقت سرعان ما يستجيب للذة العرض والفرجة بوصفه سرا مخبأ يحتاج للظهور والكشف، والإعلان عن نفسه. وهذه التقلّبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، طمره والإعلان عنه، منحه والبخل به، يمزّق في كل لحظة مبدأ الاحترام الإنساني له،فهو جسد مُذل ومُهان، لكنه مبرمج اجتماعيا ليظهر على أنه معزّز ومكرّم.

لم تغب هذه الترابطات المحكمة بين جسد يحتضر خوفا ورغبة في مجتمعات تقليدية عن اهتمام فاطمة المرنيسي،كانت هذه الترابطات في الواقع موضوعها الأكثر أهمية منذ البداية، وفي ضوء ذلك، يمكن فهم الحاجة للانتقال بالبحث عن منهجيته الوثائقية الصارمة إلى منهجيته التمثيلية الموحية، من تحليل الأنساق الثقافية إلى تمثيلها، فكان كتابها (نساء على أجنحة الحلم)(٥) هو الوثيقة التخيّلية التي تستكشف بها عالم الحريم في النصف الأول من أربعينيات القرن العشرين في المغرب، العالم المنسي والمنحبس خلف بوابة ضخمة يحرسها رجل صارم. يُعرض ذلك العالم من خلال رؤية طفلة في السابعة من عمرها، يصرّح الكتاب مرة واحدة باسمها «فاطمة». وككل نص يريد إنتاج سيرة ذاتية تخيليّة مستعادة تتداخل فيها مستويات الحقيقة بمستويات التخيّل، فانه بقدرته البارعة على الاختلاق، يوهم تماما بالحقيقة.

يُدعم النص بهوامش توثيقية، ويحرص على إنزال الأحداث في إطار تاريخي محدّد، وتترافق تلك الأحداث مع نهضة المغرب الحديث، وتهيمن وقائع الحرب العالمية الثانية على أجواء الكتاب من خلال الوجود الفرنسي والإسباني والأمريكي، ولكن كل ذلك يأتي بوصفه خلفية لإعطاء معنى لمضمون النص، فالرسالة التي تنبثق من خضم النص تريد كشف النسق الثقافي السائد في عالم الحريم، ثم بداية انهيار ذلك النسق بسبب المؤثرات الثقافية الخارجية. ولكيلا يقع المتلقّي في وهم الوثائقية التي يوهم بها الكتاب، تسارع «فاطمة المرنيسي» إلى الإعلان عن الصفة التخيليّة لكتابها «هذا الكتاب ليس سيرة ذاتية، وإنما أحداث متخيلة على شكل حكايات ترويها طفلة في السابعة»(٦) ويبدو لنا أن هذا التوضيح يزيد الأمور التباسا أكثر مما يجليها،لأن النص يتخطّى التبسيط الذي تؤكده تلك الفقرة.

في الواقع إن كتاب «نساء على أجنحة الحلم» يمثل إحدى أكثر الرؤى عمقا وتشريحا للعالم المغلق الذي تعيش فيه المرأة العربية، قصدتُ بالعالم المغلق ذلك الكيان المقصى والمهمّش الذي دارت حوله نصوص أدبية رغبوية شغلت بإثارة الشهوات الحبيسة، لكنها أخفقت في تمثيل التراتب الثقافي فيه، ولم تجرؤ على الدخول في تفاصيله النفسية ،وفي كشف نمط العلاقات السائدة فيه، وفي تأشير العلاقة المتكسرة بينه وبين العالم الخارجي الذي يحتل الرجل المركز الأساسي فيه.

التقلّبات المستمرة في حجب الجسد وكشفه، طمره والإعلان عنه، منحه والبخل به، يمزّق في كل لحظة مبدأ الاحترام الإنساني له،

لا يمكن لكتاب توثيقي أن يؤدي هذه المهمة، فعالم الحريم مجاز رمزي كثيف لا يعبر عنه بلغة وصفية، كونه قد غادر بفعل الزمن حقيقته الموضوعية، واصبح موضوعا مشبعا بتقاطع الرؤى الأيديولوجية المتنازعة التي تصدر عن منظورين ثقافيين متعارضين، أحدهما مشغول بالحفاظ على الهوية الثقافية بمعناها التقليدي، والنظر إلى المرأة كقطيع من الحريم، والآخر مهموم بفكرة تدّعي التغيير، بتأثير من استعارة نماذج أخرى دون النظر في اختلاف السياقات الثقافية. الأول يريد إعادة صياغة ذلك العالم بما يطابق التهميش الثابت لدور المرأة،والثاني يسعى إلى إلغاء هذا المفهوم من أساسه. والمشكلة تتفجّر بعد كل هذا ،فالتيار الأول يريد تكييف دور المرأة بما يوافق تعليمات «الماضي» والثاني يريد إعادة دمج المرأة في الوسط الاجتماعي استجابة لتعليمات «الآخر». وبالنسبة للتيارين فالمقصود بذلك مراعاة أنساق تفرض حضورها بالتعلّم والمعايشة والإدعاء المزدوج لكل من الحفاظ على التقاليد والاندراج بعالم التحديث. وكل هذه الرؤى والمواقف تتقاطع في

وعي الطفلة الصغيرة «فاطمة».

والحق فان النص يفجّر مشكلات أعمق، فالطفلة التي تحبو في عالم الحريم منقسمة على ذاتها بين الاستجابة لرغبات الأم الحالمة بأن تكون ابنتها منفكّة من قيود الحريم،ومتخطّية لأسواره وبين الامتثال لروادع «لللاالطام» التي تتعهد دروس التربية الدينية، وتزرع في قلب الطفلة فكرة مؤدّاها: إن كل خرق لسياج الحريم إنما هو خرق لسياج الدين. لكن النص يثير إلى ذلك مشكلة إجرائية،فمن الواضح أن «فاطمة المرنيسي» تسقط وعيها اللاحق بوصفها إحدى العاملات في مجال قضايا المرأة على طفولتها المبكرة، لتجعل من تلك الطفولة مجالا لمناقشة هذا الموضوع البالغ الأهمية، وهي تصرّح في الكتاب بان تلك الطفولة مختلفة عمّا ارتسم في صفحاته «لو حاولت أن أحكي لكم طفولتي لما استطعتم إتمام الفقرتين الأوليين لأن طفولتي كانت مملة إلى حد كبير»(٧).

ولا يمكن تخطّي كل هذا إلا إذا تحررت القراءة النقدية من شرط المطابقة بين «فاطمة المرنيسي» و«فاطمة» الشخصية الرئيسية في الكتاب، وهو تحرر يهدف إلى مطابقة من نوع آخر،ففاطمة الصغيرة طفلة الحريم إنما هي قناع لفاطمة المرنيسي التي تنوء بوعي ناقد يشرّح الإكراهات التي شوهت وضعيّة المرأة في الثقافة العربية– الإسلامية قديما وحديثا.

ومن الواضح أن الكتاب قد رُكّب قصدا لكي يلامس التشكّل الداخلي لعالم الحريم، وليضيء الأزمة الداخلية فيه بسبب المتغيّرات العصرية. ولينتهي عند البوابة المشرعة للتحديث. لكنه لا يهمل بأي معنى من المعاني عوامل الجذب الكامنة في ذلك العالم، تلك العوامل التي تسوغ شرعيا، وعبر منطق صارم لكنه مغلق، التمسك بعالم الحريم، أو في الأقل بأشكال من العلاقة لا تتقاطع معه. وكل هذه الأفكار تترشّح عن الكتاب وتنهض كخلفية للجدل الموجود فيه.

يطرح الكتاب قضية الحريم كموضوع مركزي وسط دائرتين متراكبتين: دائرة مدينة فاس كبؤرة رمزية للأحداث المتخيلة ومن ورائها تنبثق المغرب في صراعها ضد الفرنسيين والأسبان في الأربعينيات من القرن العشرين، وكيف أن الرجال كمجتمع وتقاليد وثقافة وذاكرة يتخطّون وجود الأغراب ويشغلون بالحفاظ على (الغريبات) فيبدو الرجل– بدلالته الرمزية– خائفا من نصفه الآخر أكثر من خوفه من الغريب الذي يحتل البلاد، ويقسّم المدينة إلى قسم فرنسي وآخر مغربي.

الرجل مشغول بحجز النساء في (البيت الكبير) ولكنه لا يظهر تململا من وجود الأجنبي. حتى أن المرأة «طامو» هي وحدها التي تخترق حاجز الخوف، وتكاد تغيب صورة الرجل في الصراع ضد الأجانب. ودائرة أخرى أكثر سعة يمثلها الصراع الثقافي بين نمطين من القيم: القيم الموروثة من الماضي كتقاليد وفلكلور والتي تؤمن بشريعة حبس النساء كحريم، ويمثلها الرجال إجمالا، ومعها فئة متنفّذة من النساء، مثل: «لللاالطام» و«لللامهاني» و«لللاراضية» وهن الجيل الأكبر، جيل الجدّات. وقيم مستحدثة غزت الجيل الأصغر بفعل المؤثرات الغربية، وبفعل الحركة الوطنية المغربية الناهضة في تلك المرحلة، وهي تريد تخليص المرأة من الأسر الاجتماعي ثم دمجها في مسار المجتمع كعنصر فاعل،ويناصر هذه القيم كل من: الأم والخالة «شامة». وتتقاطع هذه التيارات المتعارضة في شخص الطفلة الصغيرة، ابنة السابعة «فاطمة». وهكذا يتكشّف نظام متراتب من القيم ،لكنه متصارع يفضح المأزق الثقافي الذي تتخبّط فيه مجتمعاتنا،فالأجنبي والنساء الأحدث سنّا يقفون باطّراد مع حرية المرأة، والرجال والعجائز من النساء يرفضون ذلك. فأين تقف فاطمة وهي تُخترق من ثقافتين ونمطين متنافسين من القيم الاجتماعية؟ وبعبارة أخرى ما موقف جيل فاطمة المرنيسي من النساء، وهنّ ينشطرن بين عوالم ثقافية متضادة ؟، وكيف يمكن هضم هذه المتناقضات؟ وكيف للمرأة أن تتخطى أسوار الحريم تجاه العالم الرحب؟ هذه أسئلة شائكة ومعقدّة وصعبة يرفع درجة أهميتها كتاب (نساء على أجنحة الحلم) ويسعى إلى دمج المتلقيّ في العالم التخيّلي المشبع بها.

تبدو الحرية لنساء أسرهن مفهوم الحريم ضربا من

الأحلام المستحيلة ،ولهذا يلجأن إلى محاكاة أولئك الذين يتمتعون بها. تقوم بهذا الدور «شامة» إذ تعيد عبر التمثيل والحكي عالم الحرية الخارجي داخل أسوار بيت الحريم،ومصادرها الكتب الخرافية والسحرية والإذاعة التي يُسترق إليها السمع سرا حينما يخلو البيت من الرجال، وتفلح النسوة في اقتحام غرفة الذكور حيث يقبع الراديو الكبير القديم، الذي يخترق صوته هذا الجدار الصلب لعالم الحريم.

ثمة عرض مسرحي أو حكائي شبه يومي تتعهده «شامة» أمام الحريم اللواتي ينزلقن بسهولة بالغة إلى التماهي مع الأحداث والشخصيات التي تقوم: شامة «بعرضها تمثيليا أو بروايتها. الحكاية الأثيرة مستلّة من (ألف ليلة وليلة) إنها حكاية الجارية «بدور» والبحث المثير عن الحبيب الغائب.ما أشد وقع حكايات الحب والمغامرة على نفس حبيسة الأسوار؟ ولكن الكتاب يعنى أكثر بنموذج من نوع آخر يؤدي دورا لا يختلف في مغزاه، لكنه يختلف في تفاصيله. إنه نموذج الفنانة «اسمهان» الطالعة لتوّها آنذاك في سماء الفن. يقع تناوب بين التمثيل والسرد في أسلوب محاكاة العالم الخارجي سواء أكان واقعيا أم متخيّلا.

تُغرم «شامة» بتقمّص دور «اسمهان» فتوقد شرارة الأحلام في أفئدة الحريم، كانت تحاكي تنهداتها الحبيسة التي تحمل النساء على أجنحة الأحلام إلى فرسان غائبين إلى الأبد. كانت «اسمهان» قد غزت قلوب الحريم على النقيض من «أم كلثوم» المتجهمة التي تترفّع عن فضح الضعف الإنساني،وتتخطّى بسهولة تحسد عليها الرقة الأنثوية. وفي مجال المقارنة يكون تأثير «اسمهان» أشد وقعا في نفوس الجيل الثاني والثالث من الحريم. إلى ذلك فان «شامة» تعرض لأفكار : عائشة التيمورية، وزينب فوّاز ، وهدى شعراوي، رائدات المطالبة بحرية المرأة. وعلى الرغم من تحذيرات «لللاالطام» من أن حالة من التهتّك والانفراط قد اجتاحت عالم الحريم، فان النساء من الأجيال الطالعة لتوّها يستغرقن في حالة عميقة من التماهي مع ما يعتبرنه رموز الحرية ،سواء أجاءت من الحكايات الخرافية أم من الأوساط الفنية أم من النساء المطالبات بحرية المرأة، وكلما جُرّد النموذج من أبعاده الواقعية كان يلهب خيال الحريم. تحتاج ذهنية الحريم إلى نوع خاص من الاستثارة. كانت اسمهان «هي النموذج الذي اخترق عالم الحريم. ويحسن أن نتوقف عليه لما يتضمنه من دلالة عميقة.

كان صوت «اسمهان» الذي يصل عبر الأثير إلى الحريم خلسة، يفعل فعله في تأجيج الرغبات الخفية، فتعلن عن نفسها في جوّ احتفالي راقص حول نافورة الدار، كانت أغنية (أهوى.. أنا أهوى) تثير رعدة في الأجساد ورغبة في النفوس، فكان «الطرب يبلغ مداه، كانت كل منهن تتخلّص من خفيها وترمي بهما، ويرقصن حافيات حول النافورة ، الواحدة تلو الأخرى، وهي ترفع قفطانها بيد وتضمّ إلى صدرها باليد الأخرى حبيبا متخيّلا».(٨)

ويلزم أن نتتبّع النص من خلال منظور «فاطمة» ليتّضح لنا الأثر الذي لا يمحى في نفس الصغيرة ،وهي تقارن وتشرح في الوقت نفسه الفوارق بين «أم كلثوم» و«اسمهان» والانطباعات التي تتشكّل في وعيها آنذاك «ياله من فرق بين أم كلثوم الفتاة الصغيرة ذات الصوت الذهبي القادمة من إحدى القرى المجهولة في مصر، التي حققت النجاح بفضل الانضباط والعمل الدؤوب، وبين اسمهان الأرستقراطية التي لم تبذل جهدا لنيل الشهرة! كانت أم كلثوم تتوافر على هدف في الحياة، وتعرف ما تريده وما تسعى إليه، في حين كانت اسمهان تهز قلوبنا بضعفها البادي، أما أم كلثوم (كما رأيناها في أفلام سينما بوجلود) قوية وسمينة ترتدي دائما فساتين طويلة واسعة تخفي صدرها الممتلئ... كانت اسمهان عكسها تماما، مخلوقة نحيفة ذات صدر نافر، مظهرها يوحي بأنها ضائعة غارقة وسط الضباب، متجذّرة في الأحلام أكثر من ارتباطها بواقع يتجاهلها، كانت بالغة الأناقة في قمصانها الغربية المفتوحة على الصدر، وتنوراتها الضيقة، لم تكن مهووسة بالأمة العربية، وكانت تتصرّف كما لو أن القادة العرب الذين تتغنّى بهم أم كلثوم لا يوجدون، ما كانت تريده هو أن تحصل على أزياء جميلة ،وتضع وردا على شعرها، وتحلم وتغني وترقص بين ذراعي رجل محبّ رومانسي مثلها، رجل عاطفي رقيق

تكون له شجاعة خرق التقاليد، ومراقصة المرأة التي يحبها في العَلن. كانت اسمهان تهمل الماضي وتنغمس في حاضر مليء بالرغبات الهوجاء، حاضر يستحيل القبض عليه، يفلت من قبضة العرب كعشيق متهرّب. لم تكن اسمهان إلا بحثا مستمرا ومأساويا عن لحظات سعادة بسيطة ولكنها آنيّة،والنساء العربيات اللائى حكم عليهن بالرقص في ساحات مغلقة معجبات بها لأنها تجسّد حلمهن برجل وامرأة عربيين متعانقين يرقصان على نغم غربي».(٩)

تبيّن المفاضلة بين أم كلثوم واسمهان أثر الدرس الثقافي في مجتمع الحريم، فالأولى تضع مسافة رمزية بينها- حينما تغنّي- وبين المستمعين، لأنها تهدف إلى إيقاظ سباتهم، ولهذا فثمة تباعد بينها وأولئك المستمعين (لم يبق الأمر على حاله، ومن الصعب موافقة المرنيسي على هذا التفسير في ضوء الأثر الكاسح للمماهاة بين أم كلثوم ومستمعيها بخاصة في المرحلة الثانية من مسيرتها الفنية، وإذا صدق ذلك التفسير فهو خاص ببدايات أم كلثوم،وعلى أية حال فهي تصف الأثر المذكور على فاطمة الصغيرة ضمن البنية السردية للنص، ومن التعسف (تحميل الموقف رأيا فكريا) أما اسمهان، فمع الحرص على الصورة الأرستقراطية المترفَعة التي رسمتها لنفسها، نجحت في دمج النساء في عالمها، لأنها تخطّت الدرس الثقافي الذي تلقينه في بيت الحريم، فقد داعبت ذلك الجزء الكامن في نفس كل امرأة مقهورة وهو التطلّع إلى تحقيق الذات،وأوقدت فيهن شرارة الأحلام الكبيرة، حينما اخترقت هي بنفسها سياج التقاليد المحكم، فقبلت الفن وتخلّت عن لقب أميرة، وبذلك فالتماهي معها يكون أكثر حرارة ،لأن المطابقة بينها والحريم قائمة في الأصل سوى أنها نجحت في تجاوز عالمها الحريمي، وفشلن هنّ في ذلك، فأصبحت مثالا يحتذى، تلوح صورة اسمهان في النص، وكأنها «بدور» الخرافية، أو «هدى شعراوي».

لقد ركّبت لها صورة توافق الأحلام المستحيلة في عالم الحريم. ولهذا فان تقليد أدوارها هو نوع من التماهي في عالمها الذي فهمته الحريم على أنه الحرية الحقيقية. لقد أسهم نقص الحرية أو انعدامها في شيوع أيديولوجيا محاكاتية،عبّر عنها مجازيا من خلال التماهي بشخصية أخرى. والحق أن هذا قانون اجتماعي يظهر حينما تشحّ بئر الحرية، فيتحوّل الأفراد إلى قطيع من المحاكين لا يعرفون من أمرهم شيئا حقيقيا سوى الاستغراق المتواصل في وهم الحرية عبر المحاكاة وهو مظهر من المظاهر الأشد حضورا في مجتمعاتنا المعاصرة.

وفي كتاب «نساء على أجنحة الحلم» تمثيل سردي عميق لهذه المعضلة الاجتماعية- الثقافية، إذ تقوم «شامة» بتلك المهمة تحت وهم امتصاص الإحباط التاريخي المخيّم في نفوس الحريم، لكن تلك المحاكاة تتحول إلى ممارسة مغلقة، ففي النهاية تختفي «شامة». ووحدها «فاطمة» تواجه الواقع. فمن تعارض القيم الممثلة بقطبين: التقليدي الذي تمثله «لللاالطام» والحديث الذي تمثله «شامة» تركّب «فاطمة» خيارها الفكري، ومن أجل الوصول إلى هذه النتيجة كان من اللازم عليها أن تمر في حالة الازدواج الحقيقي.

هذا الكتاب يرسم سرديا التفاعلات غير المرئية في نفوس بشرية تقطّعت سبل اتصالها بالحاضر بنفس الدرجة التي تقطّعت بها سبل انفصالها عن الماضي فبترت عن حاضرها وعن ماضيها، وظلت معلّقة في الأفق كطيف لا يختفي، وشاهد عليّ.

الهوامش

١- فاطمة المرنيسي، الخوف من الحداثة: الإسلام والديمقراطية، ترجمة محمد دبيّات، دمشق، دار الباحث، ١٩٩٤.

٢- فاطمة المرنيسي، الحريم السياسي: النبي والنساء،ترجمة عبد الهادي عباس، دمشق ،دار الحصاد،١٩٩٣.

٣- فاطمة المرنيسي، سلطانات منسيات، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، المركز الثقافي العربي،٢٠٠٠.

٤- فاطمة المرنيسي ،هل أنتم محصنون ضد الحريم، ترجمة نهلة بيضون، بيروت، المركز الثقافي العربي، ٢٠٠٠.

٥- فاطمة المرنيسي، نساء على أجنحة الحلم، ترجمة فاطمة الزهراء أزرويل، بيروت، المركز الثقافي، ١٩٩٨.

٦- م.ن.ص ٢٥٥.

٧- م.ن.ص ٢٥٥.

٨- م.ن.ص ١١٤.

٩- م.ن.ص ١١٤-١١٥.

الماغوط وقصيدة النثر: كأن الزمن لم يبرحْ مكانه

سيف الرحبي

إلى تهامة الجندي: في صوفيا والسلميّة

لم يكن محمد الماغوط ، في انطلاقته الاولى ذات النزوع المغامر ، يتبين خيطا من وضوح ، لما ستؤول إليه تجربته الشعريه ، وربما من هنا تأخذ صفة المغامرة جدارتها ، في مناخ شعري يسود فيه ما هو مخالف لذلك الصوت الملتبس القادم من ضباب التخوم النثرية التي ستكون لها سطوتها وحضورها .

حين قدم ادونيس، الماغوط في احدى مناسبات مجلة (شعر) وقرأ بعضاً من شعره من غير ذكر اسمه، ذهب التوقع الى اسماء ومرجعيات أجنبيه، فرنسيه على الأخص، ولم يذهب الى ذلك الشاب المرتبك، القادم من الوهاد السورية الذي كان يجلس بينه (الحضور) والذي كان مسلحاً بموهبته وثراء احاسيسه الفطرية والغريزية، التي ستكون وقوده الشعري في مقبل الايام...

هذا الحدث الدال لهذا القادم الى بيروت، أسوة بأدباء ومبدعين سوريين، هذه المدينه المختبر، المحتدمه بالسجال الثقافي والفكري والشعري. لم يكن هذا القادم يمتلك تحصيلا دراسيا وأكاديميا يعين موهبته على فرض نفسها على نمط أقرانه، في هذه الاجواء المعبأة بالمشاريع والاحلام.

لكن الماغوط بموهبته وبذلك المناخ الليبرالي الفريد، خاصة مناخ مجلة (شعر) وجماعتها ذات المنابت والوجهات المختلفة، التي كانت تأخذ بمثل هذه المواهب الباحثة عن أفق، عن موطىء قدم في غابة القمع والسحل والالغاء، من اقطار عربية مختلفة متجاوزة (دوغما) التصنيفات والتصورات القطعية التي كانت مزدهرة مع صعود الايديولوجيات السياسية التي لم تكن تعتبر الادب والشعر ذا أهمية إلا اذ كان متطابقا مع تصوراتها وبرامجها حول المجتمع والتاريخ.

لم يكن محمد الماغوط من الاساس، معنيا بتلك الأيديولوجيات يسارها ويمينها، التي مر عبر (مطهرها) اليسارية خاصة، معظم الادباء والكتاب، فتكوينه الشخصي والشعري مفارقا لذلك التأطير والقولبة ولتلك التصورات الجاهزة السهلة، هناك اخرون بالطبع يندرجون في هذا السياق لكن الماغوط كان أكثر حديه ومزاجية وأكثر ميلا الى التحرر من أعباء تلك المعايير الناجزة في السلوك والشعر..

وهو لا يخفي تبرّمه وضجره البالغين من ذلك حتى فترة متأخرة من عمره، أي مطلع الثمانينات على ما أذكر، حين كنت أعيش في دمشق وسألته احدى الصحف السورية في سياق مقابلة معه، عن ما يزعجه في تلك الايام فقال (الضجر والشيوعيون) مثل هذا الكلام في ذلك المناخ المحتدم برايات اليسار وتطلعاتهم، يعتبر جرأة تصل حدود الانتحار الثقافي.

* * *

لم يكن الماغوط بحكم حدية مزاجه الشعري يمكنه الاندراج ضمن مشروع جماعي، ليس في السياسة التي لم تعرف عنه أي محطة مر عبرها، تبشّر أو تدعو الى يقين مستقبل ما، لفكر ضمن منظومة أفكار تلك المرحلة التي تبينت هشاشتها أمام أي ارتطام بالوقائع والتاريخ.

كان ذلك المزاج بنزعته الكارثية بمثابة حصانة، حصانة اليأس. واستشراف الشعر من غير تنظيرات ولا مقدمات منطقية...

لم يكن الماغوط يندرج حتى ضمن تصور شعري جماعي، حتى قصيدة النثر التي يكتب في اطارها. لم يكن يهمه الدفاع عنها والذود عن حياضها المنتهكة من أكثر من طرف وجهة. كان يعبر صراحة وضمنا عن رأيه، بأن المسألة لا تعنيه كون هذه الكتابة تندرج ضمن ما يدعى بـ(الشعر) أو (النصوص) أو غيرهما.

كان حدْسه يقوده إلى جوهر الشعر، إلى روحه وحقيقته الداخليّة. كان ابتعاده عن السجال الدائر بهذا المعنى؛ جزءا من قناعة ضمنية بلا جدوى مثل هذا السجّال، وأن الشعر يقع في مكان آخر، بلا جدوى مثل هذا النقاش الذي ما زال على أشدّه حتى اللحظة الراهنة،أي ما يربو على الأربعة عقود. ما زالت مفردات وآليات الكرّ والفرّ والهجوم والدفاع قائمة فكأنما زمن الثقافة العربية لم يبرح مكانه، جامد ومتخشبٌ كالحياة نفسها.

* * *

لم يبتعد كثيرا حضور ندوة (شعر) في إشارته إلى أسماء أجنبية، حين كان أدونيس يتلو مقاطع من شعر الماغوط، في انطلاقته الأولى، لأن تلك الأسماء كانت حاضرة في شعره بطريقة ما.

ربما لم يسمع الحضور أو بعضه من الشعر الذي يتوسل السلف الغربي بمثل هذه الخصوصيّة والفرادة وهذه النكهة الشخصيّة والتحرر، فالذين حذوا قبلاً حذو ذلك السلف كانوا مشدودين إلى أشكال وإيقاعات خارجيّة غالبا. لم يطرقوا بوابة النثر. بوابة التعبير الأرحب، والأشدّ إلتصاقا بالحياة والواقع مثل الماغوط.

السلف الغربي في الشعر العربي، حاضر في شعر الماغوط عبر الترجمة، لكنه حضور مُذاب في التجربة الشعريّة الخاصة التي لم تقع في التقليد الفج والمحاكاة. وبحكم ثراء مخيّلته وتلك النزعة الوحشية، المضطربة، كانت استفادته من أفق الترجمة وهضمه، أفضل من كثيرين قرأوا بلغة أصليّة، مثلما أشار أحد النقاد الانجليز، إلى استفادة (شكسبير) من (تحولات) (أوفيد) عبر الترجمة، هو الذي لم يكن ملماً باللغة اللاتينيّة مثلما كانت عليه النخبة الكاتبة في تلك المرحلة، فكانت استفادته عبر موهبته الخارقة، تحوّلت إلى كشف ابداعي في التاريخ.. المقارنة هنا لا تتعدى الإشارة إلى الأهميّة الحاسمة للموهبة والاستعداد الأولي في هضم المرجعيّات الأخرى في سياق أفق الشاعر والكاتب.

حضور، (شعر) لم يبتعدْ في توقعه، لكن الماغوط كان يساهم بصمت في رسم أفق آخر للشعريّة العربية.

* * *

وكمتشرد أصيل في الحياة واللغة وإن كانت الأولى لم تتعَد بيروت ودمشق كإقامة ومعيش، لكنها كهاجس وحلم شملت العالم بأصقاعه وقاراته، انطلاقا منهما؛ من الشوارع والأزقة، والحانات، والمقاهي، لفافات التبغ، العرق، العاهرات، الخيانات، الموت، الإحباطات الجاثمة والثورات المجهضة وذلك النسر الهرِم... الخ. كمتشرد أنزل اللغة من عليائها البالغ التجريد، إلى مفردات الواقع والأشياء المبعثرة، البسيطة المهملة للحياة اليوميّة وبشريّتها السارحة على بركة الله، تحت سقف أنظمة قاسية.

بساطة تلك المفردات التي توحي بأنها متداولة وعاديّة، لا تفتئ أن تتغير، طبيعتها في الدلالة والنبرة، بدخولها إلى مناخ النص الماغوطي، لا تفتئ أن تهجر عاديّتها إلى أفق آخر يسِمه بعض التعقيد، أفق الشعر والعزلة واليأس وانكفاء التاريخ على نفسه كقدِر من اللبن المتخثّر في مواقد البدو.

تدخل تلك المفردات العاديّة إلى الأفق الشعر الكلي. تكثر أداة التشبيه في شعر الماغوط وكتاباته، من بين تقنيات أخرى، تنتشل المفردات المتداولة إلى أفق الكثافة والتغريب. وان كانت في أماكن كثيرة تصيب النص بنوع من الوهن والتكرار. كلمة (تقنية) نستخدمها إجرائيا في شعر الماغوط، أي لا تذهب بنا المفردة– المصطلح إلى كون الماغوط يخطط ويبني ما يشبه المعمار الهندسيّ الدقيق. فشعره اقرب إلى صرخة الألم والاحتجاج وأقرب إلى العفويّة والتلقائية.

((ياعتبتي السمراء المشوهة،
لقد ماتوا جميعا أهلي وأحبابي
ماتوا على مداخل القرى
وأصابعهم مفروشة
كالشوك في الريح
لكني سأعود ذات ليلة
ومن غلاصيمي
يفور دم النرجس والياسمين))

تلقائية وعاديّة لكنهما يندرجان ضمن مناخ شعري مشترك الأواصر والسمات للجو الكليّ للقصيدة.

من هنا أعتقد أن الماغوط أثر في الشعر العربي الجديد على غير مسلك أو طريقة واضحة تماما فهو ليس صاحب معمار هندسي تنبني على أساسه قصيدته وتسطع أفكارها في دروب المخيّلةعلى نحو من ضبطٍ وحساب وعقلنة في العبارة والصورة، إنه أقرب إلى التفجر الجوّاني والانفلات، وربما من هنا خطورة تقليده ومحاكاته من قبل شعراء في بداياتهم، فالماغوط يستقطب قارئه المشغوف بقراءته عبر لعبة فنيّة خادعة في بساطتها وجاذبيّة هذه اللعبة وبريقها البرّاني يخفيان منحا دلاليا أكثر خطورة

خاصة في نصوص وقصائد بعينها. والمسلك الثاني، ذو القيمة الفنيّة يشبه مسلك الماغوط التأثري الذيَ أحاطه بذلك الضباب من الالتباس في مناسبة (شعر) وجعل الأصابع تشير إلى رامبو بودلير وإليوت ولماذا لا فهذا موجود في بعض نصوص الماغوط الجميلة؛ وهو المسلك بجانب موهبته الأكيدة، قد تخففَ من ضغط البدايات واندهاشها بالآخر، وفي هذا المسلك يتم هضم انجاز الماغوط في سباق خاص، ربما أقوى وأكثر قيمة وربما أقلها، وهو يحاور النص الماغوطي من موقعه الخاص مستثمراً بعض إنجازاته الفنيّة وهو يحلّق نحو أفق آخر، تمليه لحظة تجربة شخصيّة وتاريخيّة مختلفة، وعبر تأمل آخر في الأسلوب وعناصره وتعدد منطلقاته وزواياه.

* * *

((مع تغريد البلابل وزقزقة العصافير
أناشدك الله يا أبي:
دع جمع الحطب والمعلومات عني
وتعال لملم حطامي من الشوارع
قبل أن تطمرني الريح
أو يبعثرني الكنّاسون
هذا القلم سيقودني إلى حتفي
لم يترك سجناً إلا وقادني إليه
ولا رصيفاً إلا ومرغني عليه))

هذه النبرة المأساوية، هذه الصرخة الملطخة بدم الاستغاثة هي من السمات الجوهريّة الأصيلة في شعر الماغوط ومسرحه وخواطره، لكن الزمن العربي خاصة والكوني، مضى ويمضي في قلب صيرورة احتشدت فيها كل عناصر التراجيديا وعتوّ قدرها ورعبها، بحيث أن أنبياء (التشاؤم) واستبطان وحشيّة الوجود والشر، ومن نُعتو بذلك، سيصيبهم الخرَس أمام هذا المشهد المكتظ بانقاضه وفنائه، والمكتظ بغياب القيم الروحيّة والمشاعر... وسوء طويّة الكائن البشري الحديث.

لم يعد هناك ((الأب)) الذي يتوجه إليه الماغوط أو غيره بالنداء، بالاستغاثة ورغبة الإنقاذ، صار الهلاك شهية الكائن وطعامه اليومي.

لقد توارى (الأب) تماماً، فرّ من هول المشهد أو داسته الأقدام وسط هذا الزحام العنيف.

ما الذي يشعر به قارئ الماغوط في هذه اللحظة بعد كل هذه التحولات والمجازر، ما الذي يقول ويشعر قارؤه بعد أن أوغلنا في قلب النفق، وما كان نبوءة واستشرافاً شعرياً، أصبح واقعاً عادياً مفرطاً في عاديّته وألفته التي ينكسر أمامها ذلك الحزن الغنائي الشفيف في ضوء القمر، ليتحول إلى حزن سمكة القرش الأسطوريّة وهي تفترس صغارها وبشرها في مشهد قيامي بالغ القتامة والحلكة؟

ما الذي يشعر به قارئ الماغوط أمام تطور العبارة الشعريّة العربيّة أمام تلك التركيبات والثنائيات المبنية غالباً على المفارقة، نحو افق أكثر تركيباً وتعقيداً بالمعنى الفني والدرامي للشعر والكتابة والزمن؟

ما الذي يتبقى من تلك القصائد التي هي ليست أفضل ما كتب، الماغوط، والتي تتبدى كألبوم تجميع لصور الحزن والألم والغربة والقمع والقدر الجبْري المظلم، التي تتبدى تجميعا شبه معلب برؤية مسبقة، وليس بحثا مضنيا في أحشاء الوجود واللغة؟؟

ما يتبقى من الماغوط الكثير.. وكما أشارت الشاعرة سنية صالح بأنه من أوائل من حملوا بوادر قصيدة النثر.. وأعتقد أنه وصل إلى أبعد من هذا الحمل، الى مناطق مدهشة في ضواحي هذه القصيدة التي باتت تشكل ما يشبه (سنترا) أو متناً إذا كان لهذا من أهميّة.

أشير في هذا المقام الإحتفائي برموز وعلامات في تاريخ الشعريّة العربية الحديثة وقصيدة النثر بشكل خاص، إلى أهمية الاحتفاء والكتابة والتقييم لواحد من أهم هذه العلامات وأكثرها بحثا وعمقا واستيعاباً للمنجز الثقافي العالمي وسطوعاً في سماء قصيدة النثر، هو توفيق صايغ الذي عانى الإهمال والقمع في حياته التي أفضت إلى الانتحار وما يشبهه وما زال يعانيه بعد موته بقدر كبير من التغيب والتهميش بقصد أو بدون قصد.

الماغوط وقصيدة النثر السورية

راسم المدهون*

قصيدة النثر السورية ورثت تجربة إبداعية رائدة - هي تجربة محمد الماغوط، الثرية، المقابلة للحياة في ازدحام التجارب وإزدحام الشعر، ومع أن الأجيال الجديدة من شعراء قصيدة النثر في سوريا يعترفون للماغوط بالريادة وبالتميز، إلا إنهم يطمحون بإستمرار إلى كتابة قصيدة مغايرة.. قصيدة يمكن أن تحمل نبض الحياة الجديدة، وتجاري في الوقت ذاته، ما حققته قصيدة النثر، العربية من تطور، خصوصاً في لبنان، الذي كان أرض الحوارات النقدية العاصفة - التي أسست لهذه القصيدة، والذي رفد الإبداع الغربي بعدد لا يستهان به من شعرائها، هذه المقالة تحاول رصد عدد من التجارب لشعراء قصيدة النثر السورية الجديدة والذين عرفنا نتاجاتهم خلال العقد الفائت - عقد التسعينيات من القرن الماضي، وهم هالا محمد، رشا عمران، رولا حسن، أنيسة عبود، انتصار سليمان، خليل صويلح، صالح دياب، خضر الآغا، علي سفر، جبران سعد، لقمان ديركي، عابد إسماعيل، وعبد النور الهنداوي.

* كاتب من فلسطين

الشاعرة هالا محمد، أصدرت ثلاث مجموعات شعرية، «ليس للروح ذاكرة»، «على ذلك البياض الخافت» (١٩٩٧) و«قليل من الحياة» (٢٠٠١).

هالا محمد لا تبحث عن شعرية القصيدة إنطلاقا من نظرة نقدية، قدر بحثها عن التناقض في العادي من الأشياء اليومية، و العادي الذي يخبئ فجائع لا تبين بالعين المجردة وبالنظرة العابرة السريعة، في مجموعتها الأولى ليس للروح ذاكرة، تميل هالا إلى قصيدة اللقطة، التي تنبني على مفارقة ما حادة وسريعة، حتى في تلك القصائد الطويلة (نسبياً) ثمة شيء من الحكاية، يبدو منطقيا في تسلسله، يمهد بمنطقيته لضربة المفاجأة الأخيرة،مفاجأة الأسى.

والشاعرة في هذا تميل غالباً إلى استحضار ذاكرتها إذ هي تكتب ما يجول في خاطرها من هواجس امرأة تعيش الوحدة في غياب الرجل، قوة هذا الاستحضار تبدو أكثر ما تبدو في التعبير الصادق عن انثوية قلما عبرت عنها امرأة شاعرة، في زمن تميل فيه شاعراتنا إلى المراوغة والقول المبتور، مما يجعل من قصائدها قصائد امرأة، لا بالمعنى التقليدي الذي يقسم الابداع الشعري إلى نوعيه التقليديين، شعر رجال، وشعر نساء، ولكن بذلك المعنى الذي يمنح خصوصية تثير الإنتباه، لنتأمل قصيدة طويلة نسبيا حملت عنوان امرأة والتي تلمح فيها لمسات من درامية القص وشاعرية الأسى:

«بعد زمن طويل من الغياب

عدت لبيتنا

كان اسمي

مايزال مكتوباً بجوار اسمه

على بابنا

في الداخل

فردة حذائي

معطفي المعلق

مايزال معلقاً

في مكان تعليق ثيابنا

تختنا

مازال في حالة فوضانا

خزانتي

بأثوابي

برانحتي

هو.

كل شيء كما كان

كان خارجاً

يا إلهي!!

كيف استطاعت

أن تكون مثلي

أنا !!؟

وبقدر ما تلمح بساطة التعبير، والابتعاد عن التكلف (الذي يتنافر مع هواجس الشاعرة وموضوعاتها الداخلية) نشير إلى نوع من التقطيع الذي يقارب الكتابة السينمائية، خصوصاً في تركيز القصيدة على الصور المتتابعة - والتي تكون كل واحدة منها جانباً من صورة عامة هي القصيدة ذاتها، وفي حين تسهم عفوية الموضوعات والهواجس في قوة معظم قصائد المجموعة، تجعل من بعضها الآخر ينزلق بالقلم دون رقابة الفن الصارمة.

أما في على ذلك البياض الخافت المجموعة الثانية،فإن هالا محمد لا تكتب انطلاقا من حدقة امرأة مسكونة بما هو جامح من رغبة في إعادة تنظيم الأحزان، ترتيبها في خزانة أنيقة، فيما هي تدرك صعوبة المحاولة، وارتطامها كل مرة بالمرارة.

قصائدها في هذه المجموعة تبدو حقيقية بالنظر إلى وشائجها العميقة، مع كل ما يسكن الروح الانسانية من لوعة، وما يعتمل فيها من أسرار وخيبات، وحقيقيتها تتجلى كأهم ما يكون في انعتاقها الكامل من زخرفية القصيدة النسائية - المشغولة - في العادة بطقسية الكلام أكثر من انشغالها بانتباهات ذكية إلى ما يربط الأنوثة بوشائجها الانسانية، كثير من هذه الملاحظات، سنراها كذلك في مجموعة الشاعرة، قليل من الحياة، حيث تذهب القصيدة إلى فضاء المشهد، وتعيد ترتيبه من جديد، في لغة واضحة، وتخييل يمكن استحضاره بسهولة من القارئ.

في اتجاه مختلف، تكتب رشا محمد عمران، قصيدة قصيرة، تحاول توصيل فكرة، هي في الغالب، أقرب إلى الذهنية، وهي مسألة تدفع قصيدتها في أحيان كثيرة إلى الوقوع في النثرية.

قادمة من أول الحريق

أدخل تائهة في جهات الوقت

جهة الانكسار

الحلم يتسرب من بين أضلاع الندى.

أما رولا حسن، فهي تكثف في قصيدتها عواطف المرأة العاشقة، في صور شعرية - تبدو ناقصة، مبتورة ، تعف عن الكلام، وتنحاز بدل ذلك إلى دفع القارئ كي يحاور القصيدة ويحاول إكمالها.

- رولا حسن في مجموعتيها «شتاءات قصيرة» و«حسرة الظل»، تبدو صوتا شعريا نسائيا له مذاقه الخاص، بلغتها

المقتصدة، واعتمادها الدؤوب على قصيدة المناخ، أكثر من قصيدة الموضوع أي موضوع فالمتأمل في قصائدها كلها، يلحظ انتباه الشاعرة إلى ما في المونولوج الذاتي من قدرات هائلة على تكثيف مشاعر ورسم صور علاقات، بل رسم صور حياة بأكملها:

غيري
من يدل الجداول
إلى أيامك
من يلفت انتباه العصافير
إلى أشجار قميصك
غيرك
من يعمر بيتي
بأحجار الغياب.

- ورولا حسن، إذ تكتب قصيدتها كخطاب يذهب في اتجاه الرجل، تؤسسها على رهافة العاطفة، ورهافة البنية الشعرية معاً

تعالوا نتأمل مثلاً هذه القصيدة القصيرة من مجموعتها الثانية «حسرة الظل» والصادرة عام ١٩٩٩:

لو جاء أيلول
سأخبره
سيجت بك قلبي
هديت العصافير
إلى الغابات
سأخبره :
قربك
وحدتي
يبست على الشرفات

قصائد مجموعتي رولا حسن، تجربة شعرية جميلة في سياق قصيدة النثر الشعرية السورية ،وإن كانت الشاعرة قليلة الإنتاج في العموم.

أما أنيسة عبود، التي قدمت تجارب لافتة، في القصة القصيرة، والرواية، فقد أصدرت مجموعتين شعريتين (مشكاة الكلام ١٩٩٤)، و(قميص الأسئلة ١٩٩٩).

أهم ما يلاحظه قارئ قصائد أنيسة عبود ، ميل الشاعرة إلى استقراء تصوراتها الخاصة عن العالم الخارجي ، وفي الوقت ذاته، نقل هذه التصورات في سياقات سردية، تقترب كثيراً من روح القص، وإن افترقت عنه بعد ذلك في كثافة اللغة السردية، وفي اعتمادها اللامحدود على الصورة الشعرية، كركيزة أساس في تشكيل المشهد وإقامة معماره، إن أنيسة عبود، إذ تعيد تصوير الملامح الأخرى للواقع - وكما تتبدى من روحها هي، إنما تقصد أن تلامس تلك الحقيقة اللامرئية، اللاواقعية - في مظهرها الخارجي، والواقعية في انديا حها من الحساسية الشعرية التي تقدر، أكثر من عدسة الكاميرا، على تقديم القراءة الخاصة.

تجربة أنيسة عبود الشعرية إذ تتأمل في التفاصيل الصغيرة، تبدو كمن يسكن في هذه التفاصيل، حيث نلحظ إصرار الشاعرة على تجزئة هذه التفاصيل الصغيرة إلى جزئيات وتفاصيل تعيد قراءة الواقع من خلال قراءة أدق مفرداته ، بما في ذلك الجماد ذاته والذي نراه في القصيدة يكتسب صفات إنسانية.

جانب مهم في تجربة أنيسة عبود الشعرية هو من دون شك، إنشغالها بالأجواء -، والمناخات الحميمة، وذات العلاقة مع الآخر في حالاته العادية، والواقعية والمألوفة، فالحبيب الذي تتوجه إليه القصائد لا يتحول إلى رمز عاطفي مجرد، بل هو رجل من لحم ودم يعيش في قلب الحياة الواقعية، ويحمل ملامحها وهمومها، والتي هي في الغالب هموم الشاعرة ذاتها، وقصائدها إذ تلامس تلقائية القول الشعري، بما فيها من بساطة - تنجح في أن تكون مشغولة بنسيج شعري فيه الكثير من التوتر، الذي تنتقل عدواه إلى القارئ و الشاعرة خلال ذلك تواصل دفع الصورة الشعرية وإسنادها بصور أخرى متلاحقة.

في فضاء روح المرآة العاشقة تحلق قصائد الشاعرة انتصار سليمان وإن تكن اكثر إقترابا من حسية المشاعر، وهي تكتب إذ تكتب مسكونة برغبتها في صياغة مشهد شعري، يزدحم بالقلق، وتمور في تفاصيله رؤى، تبدو أقرب في صياغتها الشعرية إلى عوالم قصيدة التفعيلة، من حيث انضباطها لنظام معين، ومن حيث جملتها القصيرة، المبتورة، والنهائية في أحيان كثيرة،

أرى الشمس
ترحل عن حيهم
فيما أيها القلب المجرح
خذ حنيني بين يديك
وضعه بهدوء
تحت نافذة الحبيب.

لغة انتصار سليمان الشعرية - تبدو محايدة، بعيدة في أحيان كثيرة عن التوتر، بسبب من إتكائها على بنية سردية، تقول خطابها وتمضي :

يخطر لي
أن أطويك طي شعاع
في ضباب غربتي

قبل أن أنام

ومع ذلك فإن انتصار سليمان تنجح في منح قصيدتها كثيراً من الشاعرية، من خلال اعتمادها الصورة والصياغات المكثفة، ورشاقة العبارة.

في تجربة أخرى، يقدم خليل صويلح ثلاث مجموعات شعرية، لعل أهمها، الأخيرة (إقتفاء الأثر) والتي صدرت عام ٢٠٠١.

خليل صويلح في قصيدته النثرية يبدو أقرب الجميع إلى التلقائية في القول الشعري - وإن أخفت هذه التلقائية الظاهرة، تمكناً فنيا أعلى من كثيرين كتبوا قصيدة النثر خلال العقد المنصرم، في مجموعته «اقتضاء الأثر» يقدم خليل صويلح «قصائد رعوية»، تنداح من ذاكرة بدوية، تعلن عن دهشتها من المدينة،بل رفضها لهذه المدينة، من خلال استعادة الحياة الأولى في البادية وهي استعادة شعرية يتقن صويلح تقديمها في إهاب فني على درجة عالية من السخونة وفي فنية لا تخفى.

كأننا لم نشرب ماء الغدران

كأننا لم نأكل الثريد

في ليالي العشائر العاصفة

بالخديعة والمكائد

كأننا لم نسرق الدجاج كالثعالب

كأننا لم نصب بالجدري والسل وفقر الدم والرمد

كأننا لم نصبغ أيدينا بالحناء

ونشم سواعدنا بالرماح والسيوف

كأننا لم نستنشق رائحة الروث عشرين حولا.

هذه الصور المتلاحقة، إذ تلاحق وتستدرج ذاكرة الشاعر الفردية - تلاحق وتستدرج ذاكرة وحياة جيل بأكمله، لا أظن خليل صويلح في هذه القصيدة إذ يستعيد صور حياة البادية، يتوجه بخطابه الشعري لا بنائها فقط، قدر ما يشير إلى تحولات تصنعها المدينة الكبيرة عموماً بكل من يأتي إليها من البادية والمدن الصغيرة الريفية والقرى على حد سواءٍ.

خليل صويلح، في قصائده يبدو أشد اهتماما بالإصغاء إلى روحه الداخلية، حيث هناك تقبع مفردات القصيدة.

هو إذ يكتب يستخدم لغة على درجة عالية من البساطة، ولكن على درجة عالية أيضا من الفنية - التي تستفيد من الثقافة عموما، ومن اللغة السينمائية خصوصا فنرى قصيدته في كثير من الأحيان التقطيع والاسترجاع وتكون بهما ومن خلالهما كيانها الفني:

هذه الشرفة مطفأة

منذ الصيف الماضي

النبات ذبل

على درجات السلم

والستائر أبعدتها الريح

وحبل الغسيل

نسي الأصابع البيضاء والملاءات والجوارب.

أما تجربة صالح دياب (قمر يابس يعتني بحياتي) فإنها تفضي إلى حضور المشهد في حركية تتفاعل فيها عناصره كلها.... حركية درامية تشبه أن تكون مسرحا من نوع خاص تتكثف فوق خشبته فنون القول الشعري إلى الحدود القصوى، لتفت أمام القارئ بوابة الدخول مع الشاعر إلى لحظة القصيدة بانتباهاتها الصغرى والجريئة، والتي هي مجتمعه ومتفاعلة - كلية القصيدة التي تتعمد الإلتباس وتمضي إليه بقصدية واضحة ورغبة مسبقة على أمل الوصول بالقصيدة والقارئ معا إلى تخوم حالة أو مناخ أكثر مما هي تقصد سردية لها تسلسلها المنطقي أو سيرورتها المنسجمة الشعر في مجموعة صالح دياب الوحيدة حرث في تربة شائكة فيها خليط من الحصى والرمال، وفيها ما فيها من تنوع الألوان بل وتناقضها، وفيها قبل ذلك كله لعبة زج الكلام في سياقات شعرية مختلفة، بل أنها تجد شاعريتها في تلك التركيبات الجديدة، التي تزج متناقضات المفردات في صراع علاقات لغوية تتأسس من جديد لتأخذ في تأسسها هذا حالة الشعر، من التباس لا يغمض. قدر ما يدفع إلى التأمل أو هو في غموضه الواضح ذاك يتقصد إقامة بنية شعرية يقوم المشهد الدرامي في ذروته، فيحضر من خلال صورة منسوجة من لغة بسيطة الكلمات، ولكنها مثقلة بالايحاء النابع مما تضمره الكلمات والمشاهد، أكثر مما تبوح به، في طلاقة قلما نعثر عليها المجموعة، لأن صالح دياب، يذهب - غالباً - إلى المشهد الأخر الذي يقبع في المخيلة والذي يمكن أن تفضي إليه بوابات - القراءة المتأنية، المتأملة والمهمومة بالرغبة في المشاركة، وفي تأليف الصور وتشكيل المشاهد، ومن ثم في القبض على حالة الشعر ومناخه:

أن تزهر دمعة

في الدمعة

التي

تلي

لكن

اليدين مغمضتان

قصائد صالح دياب - تغامر بالانحياز إلى كثافة تؤكد حضور لغة شعرية قلقة، لا تشي بالقول حتى تغادره إلى

مواقع جديدة، فتنجح في العموم، وإن لمسنا هنا وهناك وقوفا خجولا عند أبواب النثرية لا يسيء إلى تجربة أولى تبشر بصوت شعري جديد له نبرته الخاصة، أما زميله خضر الآغا، فإنه، وفي مجموعته الأخيرة (انوثة الإشارة) بالذات يذهب إلى كتابة قصيدة تناوش الخراب في معانيه المختلفة في قصدية تستحضر شواهده ولكن في صورة غير مباشرة، فالشاعر الذي يرى بعينيه هذا الخراب، يفضل أن يزج مخيلته في أزقته كي تختار الصورة كما تتبدى من المخيلة، إنها صورة يمتزج خلالها، الشعر بما هو تكثيف للمرئيات وتكثيف للقول، في مراهنة لا محدودة على موقع المناخ الشعري، ذلك الذي يتأسس في علاقات الصور المتلاحقة في تناقضاتها حينا، وفي لا معقوليتها أحيانا كثيرة :

كأنني أخبرتك
كان يجرحني الوضوح
وانشغال القهوة بالمرأة الضاجة
بالبنفسج
كان يبليني البيت المجاور
بخصره المسفوح في أعضائي
بغزالة الشرفة الآيلة للقلب
الذاهبة لما هناك .

من الواضح أن خضر الاغا قد غادر لعبة الموضوع التي دأبت على السباحة في مياهها قصائد الشعراء السوريين من الأجيال السابقة، والتي لا تزال تجد لها امتدادات كثيرة في صفوف شعراء جدد في حين لا نراها في تجربته .

وبجمالية أعلى، ونضج أكبر، تبدو تجربة، الشاعر علي سفر، الذي يختار «سفر» عنوانا لمجموعته الاحداث فهو يعلن منذ القصيدة الأولى في المجموعة انشغاله بكتابة شعرية تعتني بالتعبير المكثف عن عالم شديد التركيب،، فيه الكثير من المناخات المتداخلة والشواهد المتناقضة والتي يجمعها الشاعر كي يحقق بما فيها من تناقصات حادة مشهده الشعري الأثير :

الراكضون إلى آبار مستحيلة
قبل المغيب
يلمون مطرا متأخرا
عفونة مرغت أنف التراب .

أهم ما في تجربة علي سفر الشعرية وقوفه الطويل عند تخوم التأمل، حيث تتحول الرؤية الشعرية إلى استقرار من نوع مختلف، إستقرار يقدر أن يقدم نشيدا مختلفا له من الواقع بعض ملامحه وله من رؤية الشاعر تشكيلاته الخاصة،حيث يعمد سفر باستمرار إلى زج القصيدة في صدام مباشر مع الواقع:

الاخضرار على نمو حجر في ا لصمت
إرهاق سندان
الهبوب
تحت لون
تفاصيل سواد
يمضي بأرجل حافيات على
قار كلام البحر

ومن بين تجارب قصيدة النثر السورية الجديدة تلفت الانتباه تجربة الشاعر الشاب جبران سعد، في مجموعته الشعرية (أشعار و ٢٣ قصيدة) والتي صدرت عام ١٩٩٩، بما فيها من عودة إلى الطبيعة، أو إذا شئنا الدقة، عودة إلى بدائيات، فيها الكثير من شغف القول المسكون بالدهشة من كل الأشياء الصغيرة :

طفل مسكون
أغرته عصفورة النهر
بقشة
من حصيرة قلبها
فوقع غاشيا
بين الضفاف والصور،

بدائية جبران سعد تختلط بالثقافة، والنظر المتأمل فتتحول إلى شعر فيه الكثير من البساطة، ولكن فيه الكثير من الجمال أيضاً.

أطبع قصيدتي
على شقة البحار
لأفك الليل
من أسر النهار

وعلى خلاف واضح مع كل شعراء قصيدة النثر السوريين يكتب لقمان ديركي، في سياق مغامرة تجريبية لا تتوقف عند أية ضوابط، ولا تكبحها أية مقولات نقدية، إذ هو يقفز إلى لون لم يسبقه إليه أحد، هو قصيدة النثر العامية، إذا جاز لنا أن نطلق هذا المصطلح.لقمان ديركي، في مجموعته الاحدث (وحوش العاطفة)، يطلق قصائده في فضاء الشغب، ولكنه الشغب الشعري. يلاحظ قارئ مجموعته غياب العناوين عن القصائد فقد، تعمد لقمان أن يترك قصائده هكذا، وكأنه يقول للقارئ إنها وجدت كما تراها. موضوعات لقمان ديركي الشعرية أو بالأصح هواجسه التي يسردها تختار لغة البساطة، لغة لا تحتمل التأويل أو الغموض بل هي تترك للبنانية الشعرية أن تفتح باب التأويل.

اللغة هنا تكتفي بأن تكون خطوطاً ترسم ملامح اللوحة وتحدد فضاءها في حين ينتبه ديركي أكثر ما يكون الانتباه

إلى خلق حال ، يمكن أن تنتقل عدواها إلى القارئ من خلال ما تعكسه من ألم، ثمة حبيبة يتوجه إليها الخطاب، بل هي تطلق الخطاب أحيانا، وثمة مكان يعبر دوما عن التشرد خارج جدران البيوت والأماكن المستقرة، وبين هذين الحدين، الحبيبة والمقهى تقع أحداث لقمان ديركي الشعرية، أكاد أقول أحداثا لأن قصيدة لقمان في وحوش العاطفة تعزف على أوتار عاطفة فيها الكثير من حضور درامي يؤسس في كل مرة مشهده وله أيضا أبطاله وشخوصه في مكانهم وزمانهم وحتى في لا مكانهم ولا زمانهم.

إنه شاعر هامشي ينتمي إلى رصيف الشعر بكل ما في الرصيف من قدرة على المشاكسة وممارسة الشغب الجميل الذي يقبض على الطفولة بشدة وينتقل بها من مقهى إلى مقهى ومن قصيدة إلى قصيدة،

في بار لا يشبه أيامنا
التقينا .. وتحدثنا كثيراً
بحماس ... كما لو أننا نلتقي لأول مرة
وفي ذات البار
بعد زمن
إلتقينا
لم نحيِّ بعضنا البعض
ولم نتبادل النظرات أو نتحدث
كما لو أننا نلتقي لأول مرة.

أما عابد اسماعيل، الذي درس الأدب الأمريكي في الولايات المتحدة الأمريكية، وتتلمذ على هارولد بلوم، بل وترجم بعض كتبه إلى العربية فقد أصدر عدداً من المجموعات الشعرية المميزة، وتلفت الانتباه في قصائده الرغبة العارمة في إستقصاء احتمالات المشهد الحياتي الصغير والعادي، إذ نرى القصيدة تذهب إلى حدود رؤية الألم الإنساني في صورته الأخرى المتخيلة بل المحتملة، والشاعر في هذا الحال يكتب من خلال لحظة تأمل توازن فيها القصيدة بين حدي الرؤية الذهنية والإستجابة الابداعية العفوية، بما تتصف به كل واحدة منهما من مواصفات متعارضة، قصائده لوحات يظللها الأسود، في سطوة حضوره وقوة إيحائه وملامسته الخشنة لمشاعرنا، وهي لوحات، تعتمد في أساسها على الإبتعاد من الإطالة التي كان يمكن أن تبدو في مثل هذه القصائد عزفا نشازا وزائدا على أوجاع تحسن قول نفسها :

شموعا كثيرة أضاءت لنا الريح
الريح السوداء
التي خرجت من الإبريق
وبدأت تحل خيطانها
البيضاء
والصفراء
والزرقاء
في بهو العيادة

أما الشاعر عبد النور الهنداوي فهو في مجموعاته الثلاث، وبالذات الأخيرة «أنا طويل جداً وأخشخش بالورد» فيكتب قصيدة مختلفة كليا، أنه ينطلق من رؤية سوريالية، تجعله غالباً خارج النقد، بل حتى خارج التداول، إلا في إطار نخب ثقافية ضيقة المساحة . كتابة الهنداوي الشعرية أثارت ولا تزال جدلاً في حدود ضيقة أيضا حول مشكلة التوصيل والعلاقة مع المتلقي، إلى حدود جعلت صدور مجموعته الشعرية الثالثة، ضمن منشورات اتحاد الكتاب العرب في سوريا حدثاً لافتا إذ دأبت لجان القراءة في الإتحاد على رفض الموافقة على صدور أية مجموعة له في السنوات الماضية، خصوصا، أن تلك المجموعات كانت باستمرار تذهب ضحية، لجان قراءة من المتعصبين للشعر الكلاسيكي أو حتى شعر التفعيلة التقليدي. عبد النور الهنداوي، يواصل منذ ربع قرن ويزيد كتابة قصيدة شعرية، لا تقترب من الملتقي إلا لكي تشتبك مع ذاكرته الشعرية ومع ذائقته على حدٍ سواء مبادراً بجملته الشعرية المتوترة، والمتحفزة إلى نقض وعيه، وإلى دفعه للإرتطام بجدار القصيدة إرتطاما حادا يشعل نقاشات فيها ما فيها من حضور أسئلة عن مآل الشعر مرة، وعن جنس ما يقرأ مرات، و في الحالتين ثمة تكرار وتكرار لصياغات شعرية تؤكد حضورها عبر الخلاص من أية تشابهات مع أية رؤى أو حتى عادات شعرية أخرى :

الأشجار
ماذا أقول لها
كي لا تنحني أمام الريح
ماذا أقول للشوارع
وهي تستقبل الفجر
والفجر؟
بدوره يتخثر كضوء في ممر ؟

قصيدة النثر السورية الجديدة، أهم ما يشغل شعراءها هو التجريب ومساحة، التجريب، تزدحم كل يوم بأسماء وتجارب جديدة، ولكننا نقدر بنظرة متأنية أن نضع اصبعاً على ما في الركام الضخم من نتاج جميل، يطل بين وقت وآخر.



مسرح



آلام ناهدة الرماح

نص: جواد الأسدي*

الشخصيات

نورا	ماريا الفاجر
ناهدة	عبدالله
شفيقة	(شخصية
عامر	لاتظهر)

الفصل الأول

بيت قديم بثرياته، ومراياه وجدرانه، وشخصيات ينتابها جوع قديم لدروب البلاد التي اقتلعوا منها.

ناهدة الرماح بسنواتها السادسة والستين، تنظر إلى ماضيها المسرحي بفرح والى حاضرها بسخط.

شفيقة ابنتها الشابة، فشلت في أن تكون مغنية مشهورة بسبب تردي ظروفها ونفسيتها، أما ابنتها الصغيرة نورا، تنتصب كملاك في بيت بارد الأبواب. بينما ناهدة التي فقدت بصرها تتفرج على التلفزيون بشكل دائم فإن شفيقة تنظف البيت وتصدر أصواتاً عنيفة.

ناهدة : (صوت التلفزيون عال)

أحس كما لو كنت في سجن نسائي متروك، شباك يطل على حديقة ميتة، ثريات تسحقها العتمة! طاولة بليدة بلا قلب، ومرايا تتكسر يومياً في المساحيق التي أحاول أن أطلي بها وجهي، عبثا أحاول استرداد ومضة في العين أو في الروح! وربما أكثر الأشياء فداحة ومرارة هو ان ابنتي الوحيدة تهجرني، تخرج في الصباح ولا تعود إلا في الليل، والأصدقاء الذين أدمنوا الفرح في بيتي حين كنا في البلاد، نسوني، هكذا، كأنهم نزعوا عن أبدانهم ضمائرهم واتفقوا جميعاً على اغتيالي، حتى أنت، تحولت الى سجانتي تخرجين وتقفلين الأبواب دوني، فأبقى طوال النهار أتخبط هنا وهناك، أكلم نفسي، واحثها على البكاء أو الصراخ، ثم لأتحول الى كائن يتزوج التلفون! أو التلفزيون! ما الذي أصاب الناس، لماذا لم يكلمني أحد في أيام الأعياد!

شفيقة: أمي: كفي عن الندب!

ناهدة: حتى أنت، تركتني في العيد، وذهبت إلى الشارع ومرحت في الحدائق، ارتديت ثيابك الجديدة، وبسبب فقداني لبصري تتصرفين معي كما لو كنت ثقيلة عليك! لولا نورا لما بقيت في هذا البيت لحظة واحدة!

شفيقة: أوقفي اهاناتك، أرجوك!

* مخرج وكاتب مسرحي عراقي

ناهدة: لن تستطيعي أن تفهمي معنى أن يقع الانسان ضحية العتمة! إنني في عمق العتمة!
شفيقة: ماذا أستطيع أن أفعل لك!
ناهدة: افهمي ألمي، وادركي معنى أن تكون امرأة مثلي وحيدة بعدما كانت في زحمة الحشود والمعجبين، أعرف بأن كل ذلك المجد انتهى، ونحن الآن بعيدون عن أهلنا وبلادنا، والمسرح الذي كان يضيء ارواحنا قد انطفأت قناديله وأدرك بأنني الآن امرأة لا تعيش إلا على يوميات سحقتها الغربة والمرارة! إنني وحيدة، اكثر من أي وقت مضى! أنزل الى الشوارع، حاملة العصا ذراعي الجديدة، فتتوه قدمي بين التعثر والاصطدام بالناس وبالجدران وبالاشارات الضوئية، عبثاً أحاول اكتشاف أمكنة تعوضني عن امكنتي أو عن بيوت تضيء روحي أو عن اصدقاء جدد!
انني أتعثر بلساني وقدمي وملابسي وذكرياتي دون أن أتجرأ على أن أضع حداً لهذه الحياة الملطخة! لست صيدا سهلا لانتحار وشيك، ولا أنشد في سكوتي سوى الحديث مع نفسي، هذه هي سلوتي الجديدة!
تعالي ساعديني، أريد أن اذهب الى الحمام!
شفيقة: حالا، سأنتهي من مسح الطاولة وآتي اليك!
ناهدة: تحركي، اسنديني، أنا بحاجة ماسة للحمام!
شفيقة: يا إلهي الا تصبرين لحظة واحدة!
ناهدة: انظري تتصرفين معي كما لو كنت اسيرتك، خادمتك! اللعنة على رحمي الذي حملك!
شفيقة: الا تكفي عن شتائمك!
ناهدة: أين أنت؟ (تصرخ)
شفيقة: حاضر، حاضر.
ناهدة: حاضر، حاضر
ولا تتحركين من مكانك!
شفيقة: إن استمرت لعناتك وسخطك علي بهذا الشكل، سآخذك الى ابنك الكبير، هناك ستفهمين معنى الرأفة!
ناهدة: لا، سأبقى هنا جاثمة على قلبك! وسأذهب الى الحمام وحدي!
تساعد نفسها، تمشي بصعوبة، متوجهة نحو الحمام!
شفيقة: رائع، جربي أن تساعدي نفسك! افرضي بأنني قد تزوجت، أو رحلت أو مت، ماذا كنت ستفعلين بدوني!
ناهدة: أنت ابنة رائعة! (بتهكم).
شفيقة: يجب أن تتعلمي الدرس كاملا من النساء الصبورات اللواتي فقدن أولادهن في الحروب!
ناهدة: نسيت كل شيء وحربي الاكثر ضراوة هي هنا، على هذه الجبهة، في هذا البيت حيث أخسر بهجتي! اللعنة عليَّ لأنني لم أعرف كيف اصطاد رجلا لأيامي الصعبة!
شفيقة: ليس هناك رجل واحد يستحق منا أن نرثيه أو نتذكره! لم يكن الرجال يوما سوى مشاريع مؤجلة لخنازير برية! همهم الوحيد هو ابتلاع المرأة بسريرها في لقمة واحدة!
ناهدة: ارجوك، إن وجدت خنزيراً واحداً اقبضي عليه واسحبيه من أذنيه الى سريري!
شفيقة: (تضحك)
ناهدة: لماذا تضحكين، أتعتقدين بأنني لست بحاجة للرجل!
شفيقة: على اية حال، نسيت أن اذكرك بموعدك مع المخرجة السينمائية، ماريا الفاجر.
ناهدة: اتصلي بها، والغي الموعد!
شفيقة: لماذا؟
ناهدة: لأن لا جدوى من أي شيء!
فقدت الأمل بكل شيء:
شفيقة: يا امي ، هذه المخرجة المعروفة تريد التعرف عليك بهدف اعطائك دورا كتبته خصيصا لظروف تشبه ظروفك، يجب أن تساعدي نفسك وإلا فإن الاحباط سيقتلنا!
هيا، غيري ملابسك وخففي من سخطك وشتائمك! تقبلها، تعانقها!... هل أخذت دواءك؟
ناهدة: لا، اريد أن اموت!
شفيقة: اهدئي ، يا حبيبتي
يا روحي!
ناهدة: لست حبيبتك
ولا روحك
تبكي.....
شفيقة: لماذا تبكين!
ناهدة: هكذا، أبكي على حظي!
شفيقة: يجب أن تستعدي جيداً لخطف فرصة تمثيل الدور السينمائي المرتقب! منذ عشرين سنة لم تفعلي شيئا يذكر على صعيد التمثيل! ألست في عطش حقيقي لأداء دور مميز يعيد لناهدة مجدها، هاه!
افتحي قلبك ومشاعرك لهذه المخرجة! وكلميها عن كل شيء!

هكذا بلا خوف ولا تردد، وبشراستك المعهودة صبي لعناتك على كل من تسبب في نفيك واجبارك على العيش خارج بلدك! اصرخي، اظهري سخطك وكلميها بصراحة عن تلك اللحظة المهولة التي فقدت فيها بصرك وأنت على خشبة المسرح! ثم بسبب رحيلك واختفاء ابنك عبدالله والمبررات التي جعلتنا نعيش حياة غير آمنة، ومهددة!

ناهدة: اعطني سيجارة!

شفيقة: أركيلة أم سيجارة!

ناهدة: أرجوك، بلا مزاح!

تشعل لها السيجارة

ناهدة: وما نفع كل هذا الصراخ ما دمت قد خسرت البلاد فعليا!

عندما تخسرين جنتك فجحيم هي عليك أينما حللت.

صمت طويل، شفيقة تطفئ، التلفزيون، هدوء كبير يحل في البيت.

متى ستأتي نورا؟

شفيقة: بعد نصف ساعة!

ناهدة: هل انخفضت حرارتها!

شفيقة: ترتفع وتنخفض!

ان عدم استقرار حرارتها يقلقني جداً.

ناهدة: لا تخافي!

شفيقة: ستأخذين دواءك؟

ناهدة: بعد الطعام!

شفيقة: رائع، أمي سامحيني على عصبيتي!

ناهدة: لا اعرف لماذا كل هذه القسوة!

شفيقة: لا تظلميني!

تعانقها....

(بحب) تعالي، سآخذك الى الحمام بنفسي!

التلفون يرن..

ناهدة: التلفون يرن

شفيقة: لحظة من فضلك.

ألو.. ألو.. أهلا

أرجوك، اتصل بعد نصف ساعة، هاه، لا، أريد أن آخذ أمي الى الحمام.

تغلق التلفون.

ناهدة: (شفيقة تسند أمها)

أعرف بأني سأموت قبل أن ارى ابني عبدالله

شفيقة: هذا فأل سوء يا أمي! كفي عن هذه التصورات!

ناهدة: ماذا يفعلون به الآن!

كيف سيتحمل اهاناتهم وتعذيبهم ووحشيتهم، كيف! وهو الذي يشبه الناسك في سلوكه والشاعر في نظم كلماته ومخاطبته للناس!

شفيقة: تفائلي بالخير وادعي الله أن يرجعه سالما.

يخرجا

تدخل أمها إلى المرحاض وتعود

يرن التلفون مرة أخرى.

ألو.. ألو.. اعذرني لأني مشغولة وأمي مريضة! حتى لو كان الأمر مهما! لا أستطيع الكلام الآن، أرجوك!

تغلق التلفون!

ناهدة: عامر كان على التلفون

من داخل الحمام!

أليس كذلك؟!

شفيقة: لا

ناهدة: نعم نعم، لماذا تكذبين!

(صمت طويل)

شفيقة: تأخرت نورا.

ناهدة: كلمي معلمتها!

تدير قرص التلفون

شفيقة: ألو.. ألو.. مدرسة الأنوار! كيف أحوالك! عزيزتي أنا أم أنوار! نعم، تحركت السيارة منذ عشر دقائق! طيب أشكرك جدا.

تغلق التلفون!

تخرج ناهدة لوحدها

بمساعدة العكازة!

ناهدة: سينفطر قلبي لأن صورة عبدالله لا تغيب عن عيني!

شفيقة: لا حول ولا قوة إلا بالله!

ناهدة: كان يمشي في الشارع مثل طير الجنة ثم فجأة طوقوه من كل مكان، وانهالوا عليه بالكلمات والضرب، دماؤه سالت من رأسه، لا لشيء، فقط لنه لا يريد أن يتحول الى تمثال في حديقتهم ولا جندي لحروبهم ولا خادم لثكناتهم ولا شاهدٍ على اعداماتهم!

إسوَد هذا الثدي من كثرة الفراق.

شفيقة: ماما، أرجوك، اسكتي.

يدق جرس الباب!

شفيقة تفتح الباب

لنورا، التي تقبل أمها وتفلت باتجاه جدتها حيث يتعانقان بقوة.

نورا: هذه الوردة لجدتي الرائعة.

تقبلها مرة أخرى.

شفيقة: أين وردة ماما إذن!

نورا: غدا! ماما أنا جائعة.

شفيقة: سأسكب الأكل حالا.

نورا: جدتي ستطعمني بيدها!

تقبل جدتها مرة أخرى

وتنام على حضنها.

ناهدة: الحمدلله، حرارتها منخفضة!

نورا: أنت أروع جدة في الحياة

هل أقرأ لك نشيد اليوم.

ناهدة: إقرئي يا حبيبتي!

نورا تقرأ نشيدا مفككا وتغني غناء غير مترابط. بينما شفيقة تحضر الطعام على الطاولة، يرن جرس الباب، فتركض نورا وتفتح الباب تستلم رسالة من ساعي البريد.

نورا: شكرا عمو بريد.

وصلتنا رسالة!

ناهدة: اعطيني الرسالة حبيبتي!

تقوم وتتحرك قليلا.

نورا، أين الرسالة!

شفيقة تركض نحو نورا.

نورا: رسالة من خالي عبدالله!

شفيقة: لا، الرسالة ليست من عبدالله

ناهدة: نعم من عبدالله هاتيها!

شفيقة: أمي، لماذا توترين أعصابي!

ناهدة: لمن هذه الرسالة!

شفيقة: لي من عامر!

نورا: لا، أنا قرأت المظروف!

واسم المرسل عبدالله

شفيقة: (بعصبية- تضرب نورا)

إن تدخلت مرة أخرى فسأقص لسانك!

ناهدة: إن لم تعطيني الرسالة سأخرج من البيت فورا.

لماذا تلعبين بأعصابي!

شفيقة: حتى لو كانت الرسالة من عبدالله فلن أقرأها لك إلا بعد الانتهاء من الطعام!

ناهدة: أكلت وشبعت!

شفيقة: والله العظيم إن لم تكملي صحنك، سأمزق الرسالة وما فيها!

ناهدة: لا، سأكمل صحني! نورا، تعالي، إجلسي إلى جانبي.

نورا تجلس إلى جانبها ويأكلان بنفاذ صبر.

صمت طويل، أصوات الملاعق والسكاكين موسيقى مناسبة.

نورا: اعطيني الرسالة، أنا سأقرأها!

لسنا بحاجة إليك! (ما زالت تبكي)

شفيقة: إن لم تسكتي سأضربك على وجهك!

نورا: لا لا لا، لن تضربيني مرة أخرى!

تبكي بحرقة!

شفيقة: إن لم تسكتي سآخذك الى الغرفة!

نورا: (تصرخ أكثر)

ناهدة: لماذا تؤنبينها، إنها مريضة وحرارتها عالية!

شفيقة: مريضة وقليلة الأدب!

نورا: لو كان ابي موجودا لما ضربتني!

شفيقة: ماذا قلت؟!

نورا: أريد أن أعيش مع أبي!

شفيقة: غبية، لم أر بنتا بمثل غبائك!

نورا: لست غبية، كلهم يقولون لي في المدرسة، لماذا طلق أبوك أمك! البعض الآخر يقول لي، هي أنت يا ابنة المطلقة!

شفيقة: طيب، اسكتي! (تكسر اداءها)

أش.... أش

وإلا سأكسر رأسك!

تهرب الى حضن جدتها وتصمت تدريجيا.

يعم صمت ملغوم سرعان ما سينفجر.

نورا: جميع البنات يركضن نحو آبائهن الذين يحملوهن، ويقبلوهن بينما أنا أظل وحيدة دون حضن يلمني! هذا الشيء صار يؤذيني!

أكثر من مرة أذهب الى مرحاض المدرسة وأبكي بصوت غير مسموع لكيلا يسمعني أحد! لا اريد ان أكون بنتا منبوذة! لا أريد.

شفيقة: طيب، طيب (تحضنها وتقبلها) اغسلي يديك وغيري ملابسك واستعدي لكتابة وظيفتك!
نورا: لا.
ناهدة: اتركيها، تعالي حبيبتي، تعالي.
تقبلها بحنو كبير!
صمت طويل، الجدة تفتح التلفزيون،
نسمع أخبارا سيئة..
المذيع: الجرافات هدمت سبعة منازل، المستوطنون ذبحوا بنتا فلسطينية ورموها في منتصف الشارع...
المستشفيات....
شفيقة تطفئ التلفزيون
فجأة انفجار ضوئي عنيف يهز البيت، نورا تصرخ الجدة تحضن نورا.
(صمت طويل)...
يعود الضوء مرة أخرى فنرى الثلاثة الى جانب بعضهم.
(صمت طويل).
شفيقة تفتح الرسالة.
شفيقة: أمي، ألا تريدين أن أقرأ الرسالة
ناهدة: نعم.
شفيقة: الحبيبة أمي.
حنين كبير الى وجهك الطيب.
وبوسات حارة إلى شفيقة وملاكي الرائع نورا.
أما بعد،،،
فأنا أكتب هنا تحت وطأة عتمة حقيقية وبرد يقص العظام وروائح تسد الشهية!
مكدسون هنا في حفرة ضخمة تشبه المقابر الجماعية.
كل الجنود في هذا المعسكر المقيت مستنفرون وراء رشاشاتهم التي تنتظر صباحات الاعدام!
الجنود يزدحمون بشهوة لا مثيل لها لكي يتفرجوا على الفتيان المحكوم عليهم بالاعدام وهم ينزفون دماءهم على قمصانهم وعظامهم!
لا أعرف مصيري حتى الآن!
أنا في حالة من الانتظار البائس!
لا النوم نوم ولا الطعام طعام المعدة فارغة والهواء يابس!

انفجار ضوئي عنيف جدا....

الفصل الثاني

يهبط الستار على مسافة أربعة امتار من مقدمة المسرح، على الجدار او الستار نفسه توجد رسومات عامر الذي اعتاد أن يضرب بريشته المجنونة قلب اللوحة الكبيرة (الستار).
تدخل شفيقة بكامل اناقتها وحضورها اللافت، بينما ما يزال عامر يقوم ببعض الضربات على اللوحة.
شفيقة: مرحبة!
عامر: مساء الخير!
شفيقة: (صمت)
عامر: ما بك!
شفيقة: (صمت)
عامر: لماذا تأخرت!
شفيقة: مشاغل البيت وترهات الحياة!
عامر: لماذا أنت غاضبة!
شفيقة: لا شيء (تختزل أجوبتها)
عامر: اذا كنت حيادية نحوي الى هذه الدرجة.. فلماذا أتيتني.
شفيقة: هكذا، أريد أن أسلي نفسي!
عامر: تسلين نفسك؟
شفيقة: لماذا تحاصرني بأسئلتك!
عامر: منذ قليل كنت أستمع الى أغنيتك التي غنيتها ذات يوم في هذا البيت!
شفيقة: أنت تذكرني بماض بائد!
عامر: كم كان صوتك قويا ودافئا!
للأسف، خربت موهبتك متقصدة!
شفيقة: كف عن تنظيراتك السقيمة!
عامر: كان يمكنك أن تكوني مغنية مشهورة!
شفيقة: لم أكن مغنية يوما ولا أريد أن أكون!
عامر: كعادتك تدوسين على الأشياء الجميلة!
شفيقة: ماذا تقول (بعصبية).
عامر: قصدي دائما تتركين نفسك طريدة للألم والحسرة!
كأنك تحبين دور الضحية!
شفيقة: طبعا، أحب دور الضحية أمام جلاد يشبهك!
عامر: ليتني كنت كذلك!
شفيقة: لا تدعي العفة!
عامر: ومن هو العفيف حقا في هذا العالم!
شفيقة: أنا!

عامر: (يضحك)
شفيقة: متى انتهيت من رسم هذه اللوحة!
عامر: قبل ساعة من الآن!
شفيقة: أكرهك، لكن لوحاتك تعجبني!
وضربات الريشة عندك مثل جسد الطائر الذي لا سطح له!
هكذا يظل يتخبط في السماء حتى يرتطم بنجمة ضخمة فيسقط وتسقط النجمة!
عامر: عندما أفرغ من رسم اللوحة، أحس كما لو كان الدم كله انسكب مرة واحدة من فمي!
شفيقة: (ترتجف)
عامر: ما بك! ترتجفين!
شفيقة: البرد ضرب عظامي!
عامر: اعطني تلك البطانية
يعطيها البطانية فتضعها على كتفها!
عامر: أآخذك الى الدكتور!
شفيقة: هل تخاف عليَّ!
عامر: كيف لا أخاف عليك!
من غيرك تملأ هذا المرسم بالصخب والصراخ!
شفيقة: (أسنانها تصطك) تصرفت بجنون فمشيت تحت زخات المطر دون جاكيت! يبدو أن الرطوبة مست عظامي!
عانقني! تعال عانقني!
عامر: (يعانقها فعلا)
شفيقة: قبلني! قبلني أيها البغل!
عامر: اسمعي سأعطيك كأسا من الكونياك إنه كفيل بطرد البرد من عظامك!
شفيقة: وحدها قبلتك تستطيع أن تطرد البرد من عظامي!
عامر: تتذرعين بالبرد لكي تقبليني، هاه
يضحك!
شفيقة: وضيع، أنت رجل وضيع!
عامر: ماذا يضايقك! قولي ما عندك بسرعة!
شفيقة: اشعر بأن ثديي منتفخان أو كأنهما باقتان من الثلج! لماذا يتسلل إليَّ شعور خفي بكوني مقبلة على شيء غير مسبوق!
عامر: أتريدين أن تقولي لي شيئا خاصا!
شفيقة: (ترتشف قليلا من الكونياك).
عامر: ارشفيه مرة واحدة، هكذا
يشربه جرعة واحدة ويصدر أصواتا!
شفيقة: (تفعل مثله) قوي جدا!
اللعنة عليك، ورطتني!
عامر: ما الذي يقلقك؟ ماذا يضايقك!
شفيقة: الأذى يأتيني من كل الجهات!
من جهتك!
عامر: من جهتي!
شفيقة: من جهة نورا التي تفتقد أباها بقوة! ومن جهة أمي التي تكاد توصلني الى الجنون بانتظارها عودة أخي! كيف أوضح لنورا استحالة عودتي لأبيها!
ولأمي استحالة عودة أخي إليها! كيف؟!
إن أشق ما في حياة أم مثل أمي هو انتظارها لولد لا يعود!
ومع إحساسها الخفي بذلك، لكنها تظل تجلس يوميا امام عتبة البيت وتنتظر حتى منتصف الليل!
إنها تحول بيتنا إلى ساحة حرب حقيقية وتدفعنا جميعا الى انهيارات عصبية لا مثيل لها!
في وسط هذه المطحنة التي تطحن حياتي اليومية لم يبق لي سوى ذلك الضوء القادم من جهتك!
عامر: (يضحك)
شفيقة: لماذا تضحك!
عامر: أضحك على الضوء الذي يأتيك من جهتي أحقا يوجد ضوء يمكن أن يأتي من جهتي!
شفيقة: أردت أن أقول بأنني أحبك وأنت رجلي في هذا العالم!
عامر: لماذا تضعين على كتفي أثقالا لا استطيع احتمالها!
شفيقة: أليست أثقالي بخفة الطير يا عامر!
عامر: (يصمت)
شفيقة: حين أدخل مرسمك هذا، أحس بطمأنينة حقيقية!
كنت وما زلت شغوفة بالدخول إلى خيمتك، لمشاهدة النساء النائمات على أسرتك! النساء الحالمات، الممددات على نيران ريشتك! وفي لوحاتك!
قبل التعرف عليك كنت أقول لنفسي لو وقعت في غرامك، ترى إلى أين ستجرفني أمواجك! اعترف بأنني كنت أخاف المرور أمام بيتك، وان مررت أنسى المشي فأتعثر وأرتبك!
كنت أهمس لنفسي كيف سأزيح عباءتي أمام كاميراتك المنصوبة أمامي!
وإن صرت موديلك ذات يوم ألا تأكلني بنظراتك ورجولتك! ان

ممارسة الحب معك في الظلمة أخف على روحي من التعري بين زحمة لوحاتك!

كانت كلماتك تشبه ضربات وتر الكمنجة على روحي!

أتذكر يوم قلت لي ان لوحاتي مثل النسيان في لحظات العناق؟

عامر: سأبدو أحمق وأسألك! بماذا تعولين عليَّ!

شفيقة: أنت تفسد لحظتي هذه!

عامر: أريد أن تجيبي على أسئلتي أرجوك!

شفيقة: أحبك!

عامر: أنا أيضا أحبك ولكن لا استطيع أن أقطف ثمرة هذا الحب!

شفيقة: لماذا؟

عامر: لان شجرتي نفسها جافة!

لم يصل الماء الى فمها ومعدتها خاوية!

شفيقة: لا تهمني هذه الخزعبلات من الألفاظ!

أنا أحبك!

عامر: لكنني لا أستطيع أن أقدم لك شيئا ولا لعائلتك! ولا لابنتك!

شفيقة: (بتهكم) لا أطلب منك أي شيء، وجودك يكفيني!

عامر: انت تحتضرين داخل دوامة حياتك في معارك البيت!

وأنا هنا أدفع فاتورة ضخمة عن كل أخطائي السابقة، نعيش هنا كالبهائم، أحلامنا ضيقة،

صباحاتنا بائسة! ليالينا هرمة!

شفيقة: كيف تشكو وأنت أكثر الناس قدرة في تحقيق مآربك!

عامر: سخطي يقتلني!

شفيقة: أرجوك، حدثني عن شيء يبهج روحي!

عامر: (يضحك)

طيب سأحدثك عن البلاد!

شفيقة: لا لا، اسكت!

عامر: البلاد التي آلمتني!

شفيقة: قل إنك ما تزال تحبني!

عامر: البلاد، ذلك الحطب الاكثر ملاءمة للنار

شفيقة: كلمني عن لون العقد الذي ستضعه في عنقي!

عامر: البلاد، مذبح الحرب، موت الفتيان ممرغة قبعاتهم بوحل المارشات العسكرية! بلادي التي لا حدود لضحكات صبيانها ولا سقف لشمسها ولا أرض لطيباتها! بلادي، التي لن أحوز فيها على كتفين لجنازتي ولا ندابتين لقبري!

شفيقة: إنس هذا الصهريج الحامي وكلمني عن برد القبلات!

عامر: نخبك

يشرب كأسا من النبيذ

شفيقة: ادفن هذه المآسي

وارجحني ثم ارميني الى الشمس!

عامر: أرجوك، لم أعد احتمل هذه الألفاظ.

شفيقة: ان قلت اني أحبك، تعتبر هذه مجرد ألفاظ!

عامر: لم أعد أحب أحداً! لا اريد أن يحبني أحد!

سأجلس في أسفل نفسي!

كم أنا بحاجة الى السكوت!

شفيقة: ماذا تقول؟

عامر: لا تصرخي، وعليك ان تستعدي لما سأفضي به إليك!

شفيقة: سأخرج، لا أريد أن أسمع تهويماتك!

عامر: منذ الآن سأغلق بابي! لا اريد أن أرى أحدا.

شفيقة: أنت تطردني!

عامر: افهمي قصدي كما تريدين!

شفيقة: يوجد معنى واحد فقط لكلامك! وهو إنك استنفذتني وأني أصبحت عالة عليك! وفي قرارة نفسك تريد أن تبحث عن امرأة غيري!

عامر: كيف ابحث عن امرأة غيرك وأنت جاثمة عليَّ!

شفيقة: أهكذا تسمي وجودك معك! وأنا التي احتضنتك بكل ما عندي من أنوثة وأمومة!

وقفت الى جانبك في تسويق أعمالك، حولت بيتك الى جنة يحسدك عليها اصدقاؤك! لم تفهم معنى عناقي ولا خوفي عليك!

عامر: ألم تلاحظي بأن دخولك الى بيتي وبقاءك معي ليلا نهارا، نهارا ليلا، جعل البيت مجرد مساحة لرغباتك! لم أعد أستطيع أن أدعو أحدا! وأي امرأة تهاتفني أو تدق بابي تعتقدينها فورا عشيقتي! عندما أعود من أي موعد تشمين قميصي ويدي ورقبتي علك تعثرين على دليل لامرأة طارحتني الغرام!

لقد مات البيت، لا تلفون يرن ولا احد يدق الباب! لم يعد أحد يرن سواك! بعدما كان بيتي جمهورية واسعة لأصدقائي الموسيقيين والرسامين والرسامات! انظري، لقد اصبحت وحدي!

شفيقة: أنت تحضرني لقرار كفيل بأن يقتلني!

عامر: لا أريد أن أحضرك لشيء! لكني أرجوك افهمي معنى أن أكون حرا! وأن تكون لي مساحة لحريتي.

شفيقة: قل كل ما عندك بصراحة! وبصراحة حقيقية هو انك ترى حريتك من زاوية واحدة! وهي الحرية التي تكفل لك ذلك التعدد من العلاقات! هو أن تحول هذا السرير إلى اباحية لتمارس الجنس مع من هب ودب من نسائك اللواتي يحلمن بحريتهن أيضا!

أنت تريد أن يكون هذا السرير وهذا البيت ملعباً للقحاب! وان اخلاصي لك يهدد هذه الحرية ويذبحها حسب تعبيرك!

عامر: ماذا تريدين مني بالضبط!

شفيقة: أن أكون معك وحدك!

عامر: أنا لا أريد أن أكون معك وحدك!

شفيقة: لماذا لا نعيش سويا بالحرية التي نشتهي.

عامر: لا أستطيع.

شفيقة: ما معنى التعدد في نظرك!

ماذا يكسبك تعدد العشيقات والعلاقات الهامشية سوى تفريغ روحك من الخصوصية ونكهة التفرد ولذة العناق الصادقة التي لن تجدها في أي منهن!

عامر: طيب، لأنني لا أشبهك أفضل أن لا أعيش لذة العناق ولا نكهة التفرد! أريد أن أكون عموميا، هكذا، بلا لمسات متفردة! أحب المرأة التي لا تفضل البقاء عندي في الليل!

وأحبذ ان اجلس في الصباح دون أن ترتطم يدي في الفراش بجسد امرأة، إنني أعشق النوم لوحدي! أريد أن أقلب جسدي وأرمي رجلي ويدي وأحلم واشخر وأحس بالعطش وافتح التلفون لكائن من يكون وفي اللحظة التي أحب! لا أحب الرقيب ولا الشرطي الذي يحسب عليَّ أنفاسي! حتى هذه البوسات التي تفاجئني فيها بين لحظة وأخرى

وطوال النهار لا أحبها!

مللت منك ومن عناقك ومن ممارسة الحب معك!

وشبعت من أكل الفاصوليا، أكره التبولة واحتقر الصيادية (والباربيكيو) ثم من الأنسب لك ولعائلتك ولأمك التي تحتقرني أن تعودي إلى زوجك الرائع، أبو ابنتك، نورا الطيبة، لا يوجد أفضل من الزوج المثالي العفيف الذي يعود في المساء حاملا بطيخة ضخمة باليد اليسرى وباقات من الجرجير في اليد اليمنى! يمارس الحب معك بلمح البصر ثم ينام أبديا حتى اليوم الثاني دون قلق وارتعاشات وأرق وخوف.

شفيقة: لم أرك وأنت بهذه الدرجة من الضحالة! بحياتي لم أطلب منك أن ترتبط بي ارتباطا ميكانيكيا! كنت دائما أفتح لك الباب الواسع لكي تتصرف بوقتك أمام لوحتك دون أي ضغط عليك من ناحية توفير حاجيات البيت! مثل أمير قارة ضخمة أتركك لألوانك وشغفك بعملك بينما أقوم في نفس الوقت بترتيب الطبيخ الطيب والمناخ الملائم لمزاجك! ارتب لك المقالات الصحفية التي كتبت عنك في ملفات منظمة، ارتب المناخ الرائق واللطيف لكي يكون في خدمة مزاجك! دائما كنت تقول إم م، الله ما أطيب أكلك، وفي الحمام عندما أفرك لك ظهرك تصرخ آخ، ما أروعك، وفي مساجات الليل عندما أدعك جسدك بأصابعي تعوي وتقول، يا إلهي!

اعترف بأن قد تغيرت! لماذا تبرر برودك نحوي بكل هذا الصراخ الأجوف! لماذا تريد أن ترتب هربك مني بهذه الطريقة المجانية الشوارعية التي تفتقد الى المنطق والرجولة! هاه، تريد أن تخرجني من حياتك، طيب، قلها بصراحة، اخرجي من حياتي أيتها الصرصورة السمينة!

لماذا تكذب عليَّ وتريد أن أصدق هذه الألاعيب والفبركات، هاه! كنت تقول، شفيقة لم تعانقني امرأة بهذه الحميمية والشهوة في حياتي كلها! ألم تقل لي ذلك!

اعترف بأنك تغيرت! لأن لا لمعة ولا شرارة في عينيك!

إذن كنت تلعب عليَّ بالأحرى تلعب بي وتستخدمني لمشروعك الشخصي! وعندما انتهى مشروعك، تريد أن ترميني كما لو كنت كيس زبالة! فجأة سقطت في الكذب!

تريد أن تمثل عليَّ دورا وتطلب مني أن أقبله!

ستقول لي بأنك كنت خائفا عليَّ ولا تريد أن تكسر وجودي وتؤلمني لأن قلبك لا يقوى على مفاتحتي بحقيقة مشاعرك!

دائما كنت تلعب معي اللعبة إياها!

القبلة في يد، بينما الخنجر باليد الأخرى التي ستطيح بالقبلة! ترفعني دائما الى مقام الذبح!

تكتبني على ورقتك وأنت تدري بأنها ملطخة!

اعطني أغراضي إذن....

تقوم وتبحث عن أغراضها!

أين اساوري، ساعتي

تفتش!

ثوب النوم، انظر!

العطر....

الصور....

مرآتي....

مكياجي...

(تبكي) ألم ترسم هذه اللوحة لي؟!

ألم ترسمني عليهاً هاه

عندما كنت تخدش شفتي ببوساتك!

عامر: ستخرجين من هنا دون أي شيء!

تبكي بمرارة عالية تصل حد الهستيريا!

تتهجم على اللوحة وتمزقها بجنون!

تدوس على الأغراض!

لقد ضاع كل شيء!

كنت أحبكي ملجأي!

ضاع كل شيء!

جنونها وهستيريا حركاتها توقظه فيخاف

عامر: طيب، طيب، اتركي اللوحة ولا تصرخي أرجوك!

شفيقة: ضاع كل شيء

تكرر كلمة ضاع كل شيء!

عامر: شفيقة لا تكوني مجنونة! اهدئي

شفيقة: كنت أحسبك بيتي! أهلي!

عامر: إهدئي (يمسكها، هي ترتجف، تسقط على الأرض)

يخاف ويحاول احتواء الموقف!

طيب كنت أمزح معك!

شفيقة: (تبكي بحرقة)

عامر: أرجوك، أرجوك!

شفيقة: لم أقصد استفزازك!

يجلب الماء، يرشه على وجهها،

فتستيقظ وتتنهد، وتبكي.

عامر: سأتصل بالطبيب.....

شفيقة: لا لا لا لا.

عامر: أأتصل بأمك!

شفيقة: لا.....

شفيقة: ماذا سأفعل!

عامر: (تمسك يديه)

أعتذر، والله أعتذر عما قلت! كنت أريد أن ألعب وأمزح معك، أحبك والله العظيم أحبك.

أرجوك إن مت سأموت!

يعانقها بقوة...

يا إلهي، ماذا فعلت بنفسي....

شفيقة: إش.... لا تتكلم...

عامر: حاضر... سأسكت....

الفصل الثالث

ناهدة جالسة أمام التلفزيون، نورا نائمة في حضنها! تدخل شفيقة كما لو كانت قادمة من الحرب! مع ذلك تتصرف باسترخاء وعادية وكأن شيئا لم يكن.

شفيقة: ماما حان موعد نومك!

تزيح جاكيتها، ترمي أحذيتها وتسقط على الكنبة بكل تعبها!

ناهدة: إش، لا ترفعي صوتك، نورا نائمة!

شفيقة: هل تعشيت؟!

ناهدة: أكلت القليل من اللبنة والطماطم!

شفيقة: إذن خذي الدواء ونامي!

وإن لم تفعلي ذلك، ستعرضين نفسك الى الخطر!

ناهدة: لست قادرة على النوم!

شفيقة: لماذا تعاندينني!

شفيقة تحمل نورا من حضن جدتها وتأخذها الى فراشها!

ناهدة: يوميا تجبريني على الذهاب الى فراش النوم بينما الأرق ودوامة الأفكار تجعلني مستيقظة حتى آذان الفجر!

شفيقة: ابلعي حبة المنوم وستنامين نوما مريحا!

ناهدة: لا، حبة المنوم تهيجني!

شفيقة: (تضحك)

ناهدة: وما الذي يضحكك!

شفيقة: على كلمة تهيجني!

ناهدة: طبعا تهيجني!

ليس بالطريقة الحقيرة التي فسرتها!

شفيقة: هاه، قصدك تهيج وساوسك وجنونك!

ناهدة: لا، تهيج حقدي عليك!

الساعة الثانية والنصف الآن

انتهت كل نشرات الأخبار!

ناهدة: ألم تصل رسالة جديدة من ابني عبدالله

شفيقة: عدنا إلى الندب، أين الريموت كونترول

ناهدة: لن تطفئيه!

شفيقة: نورا نائمة والوقت صار متأخرا جداً

تطفئ التلفزيون

ناهدة: حقيرة، أنت بنت حقيرة!

شفيقة: موافقة، أنا أحقر امرأة أنجبتها أنت!

ناهدة: أفهم مؤامراتك جيدا، تريدين أن تقذفين حب المنوم في معدتي لكي أنام ثم تنفلتين للقاءاتك المشبوهة!

شفيقة: تتحدثين عن عامر، أليس كذلك!

ناهدة: بالضبط، البغل، حبيبك!

شفيقة: لا ، تشتمي الرجل!

ناهدة: لا أطيق رؤيته!

وإن رأيته سأبصق بوجهه!

شفيقة: لماذا تكرهينه!

ناهدة: لأنه لا يريدك! لا يحبك!

شفيقة: وكيف عرفت بذلك؟!

ناهدة: اعترفي بأنك تتشبثين به بينما هو يتملص منك!

لم أرتح لا لصوته ولا لتعليقاته حتى لو قلت لي بأنه رسام مشهور وإن الفتيات يتزاحمن عليه!

شفيقة: يحبني أو لا يحبني، ليست هذه مشكلتي، بل مشكلته!

ناهدة: لماذا تغلقين غرفتك عليك يوميا وتبكين مثل جرذ أبله! أتظنين بأنني لم أسمعك ولم أرقب مكالماتك!

شفيقة: أن علاقته بي حرة! لا أطلب منه شيئا!

حبنا يختلف عن حب الآخرين!

سأسميه الحب الأبعد!

الأكثر ليبرالية!

ناهدة: ألم ينم معك!

شفيقة: (صمت)

ناهدة: بعد أن حرث في جسدك صرت تتحدثين عن الحب الأبعد! الحب الحر، الذي لا يثقل الآخر بالتزامات الزواج أو الخطبة أو أي ارتباط!

رائع، من مصلحته أن يدفعك لتبني مثل هذه الأقاويل! لماذا لأنه يعرف كيف يرتب هروبه التدريجي!

شفيقة: تصفين علاقتي به وكأنني في معركة!

ناهدة: بالطبع، العلاقة بين الرجل والمرأة معركة صعبة المراس!

لهذا منعت أباك وصفعته صفعة تاريخية، لأنه لم يستطع أن يستبيحني!

شفيقة: لأنكم جيل أهبل!

ناهدة: من يصون جسده ولا يبيع كرامته تسمينه أهبل!

شفيقة: لا تفهمون معنى الزمن.

ولا معنى الجسد

تخطئون في كيفية تفجيره

واستثماره فتتحولون الى دمى معطلة! بحجة العفة والحشمة!

ناهدة: طيب، بعد أيام سيتركك الرسام، فتقعين في حب الموسيقي، ثم بعده السينمائي والنحات، وعازف الكونترباص، والممثل!

وووو... إلى أن تتحولين الى جسد معطل!

شفيقة: الجسد جسدي وأنا حرة به!

ناهدة: تفو على جسدك إن كان بهذه الدونية!

شفيقة: خلص خلص، اذهبي الى النوم! لا تسكتين إلا حين تنامين! ليتك تنامين شهرا بكامله فارتاح ويهدأ بالي!

ناهدة: إن أحسست بوجوده هنا، سأكسر رجله! والله.

سأضع السكين الى جانبي!

شفيقة: إن تفوهت بكلمة أكثر، فسأترك البيت!

ناهدة: اتركي البيت..

تصرخ

لماذا تبحثين عن مبررات تافهة لكي تذهبي إليه!

شفيقة: أحبه، أحبه، أحبه!

ناهدة: منحطة.. بنت منحطة!

يأكلني الندم لأنني انجبتك!

اصلا أبوك كان يطلب مني أن أجهضك!

غبية، لماذا لم أفعل ذلك! لماذا...

شفيقة: (تصرخ صرخة كبيرة فتوقظ نورا التي تبكي بعنف).

الفصل الرابع

يرن جرس التلفون في ساعة متأخرة من الليل، يظهر عامر تحت لمبدير وشفيقة في بيتها تحت لمبدير أيضا بينما الجو كله معتم.

عامر: مرحباً.

شفيقة: (صمت)

عامر: ما بك!

شفيقة: لا شيء..
عامر: كيف حرارة نورا.
شفيقة: أحسن
عامر: وأمك....؟
شفيقة: اش، اخفض صوتك، أمي نائمة!
عامر: أمك صارت تشكل مصدر رعب حقيقيا لعلاقتنا!
شفيقة: علاقتنا؟
عامر: قصدي لحبنا!
شفيقة: أرجوك غير الموضوع!
عامر: على أمك ان تميز بين أن أكون صديقك أو رجلك
شفيقة: من أنت، صديقي أم رجلي!
عامر: صديقك ورجلك!
شفيقة: تكذب،
لأنك أنت نفسك لا تعرف إن كنت حقا صديقي أم أنك رجلي!
أم أن علاقتنا مجرد نزوة سوقية للذة عابرة، انفجرت ثم تلاشت!
عامر: حتى هذه اللحظة أنت امرأة رائعة!
شفيقة: امرأة رائعة، جملة في غاية الركاكة ويمكن أن تقولها لأي من كان!
عامر: عليّ أن اثبت لأمك بأنني الرجل المثالي التي تريد هي ان تصطاده لابنتها!
شفيقة أحبك، أحبك بطريقتي الخاصة!
وإن كانت علاقتنا الجسدية قد غطستنا بشروط عبودية باهظة الثمن فأنا حريص على نزع فتيل تلك العبوة الناسفة التي يسمونها السرير، الجسد، الجنس!
(صمت طويل)
شفيقة: تكلم تكلم (باستهزاء)
اش لحظة
نسمع صوت ناهدة من بعيد
عامر: ماذا حصل!
شفيقة: لحظة لحظة... ماذا تريدين!
ناهدة: مع من تتكلمين؟!
شفيقة: مع الشيطان! هل عندك مانع!
ناهدة: شيطانة تكلم الشياطين
لا بأس
شفيقة: نامي ارتاحي!
تعود للتلفون!

عامر: عندما رأيتك لأول وهلة قلت لنفسي، هاه، هذه هي وردة فردوسي!
دخلت الى مرسمي كما لو كنت مهرة تتوسل العر رقصت، رقصت، رقصت حتى صار مرسمي موقدك وسريري سر جسدك ولوحاتي شهوة فرحك!
كنا أحرارا بحق وعلاقتنا كانت رحبة، خاصة، بعيدة عن أية رؤى ضيقة!
لهذا السبب أزهر الانتظار الكثير من الورود والرفرفة.
إلى أن سقطنا في الحفرة!
شفيقة: أية حفرة؟!
عامر: حفرة القياسات!
تريدينني على قياسك وأطلب منك أن تكوني على قياسي!
أقصد المسطرة العاطفية، مسطرة المطاليب، مع انك لم تطلبي من أن نرتبط رسميا لكنك فعلت ما هو أشنع من ذلك!
استعبدتني!
شفيقة: اسمع لم لا تأتي الآن!
عامر: اين؟
شفيقة: إلى البيت! إلى هنا!
عامر: وأمك!
شفيقة: نائمة!
عامر: أمك غولة لا تنام!
شفيقة: لا تخف تعال بسرعة!
عامر: شفيقة لا تعرضيني الى مهزلة لم أحسب لها الحساب!
شفيقة: تعال، لا تضيع الوقت.
يرتدي جاكيته
ترتدي شالها
يتحركان فقط إلى الأمام تحت ظرف ضوئي مختلف، يزداد الإحساس بالارتباك!
ناهدة: هل اعطيت البندول لنورا!
شفيقة: يا إلهي، لم تنامي حتى هذه اللحظة!
ناهدة: قلت لك حبة المنوم تؤرقني أكثر!
شفيقة: طيب، أنا قادمة!
ناهدة: ماذا تفعلين لوحدك
شفيقة: أقرأ!
تتقدم إلى الامام، هو أيضا...
يعانقها بقوة تقبله بحرارة وحرقة!

عامر: أحبك، أحبك، أحبك!
كم أشعر بالذنب لأني استفزيت مشاعرك في اللقاء المنصرم!
لعنت نفسي وحظي والخوف ذبحني! خفت عليك،
شفيقة لم أكن أقصد اهانتك أبدا!
فقط أردت أن نناقش طبيعة علاقتنا!
شفيقة: خدشتني وأحدثت شرخا كبيرا بروحي!
لم أعد واثقة من شيء! انهارت ثقتي بالجميع!
عامر: لا، لا تقولي مثل هذا الكلام!
شفيقة: أعطيتك عمري كله، تصرفت معك كما لو أني حملتك تسعة أشهر في بطني ثم أنجبتك!
عندما كنت تعانقني، كانت تنتابني امومة لا مثيل لها خصوصا عندما تحدثني عن غربتك ومنفاك وتوقك الى شوارع بلدك، وعباءة أمك، وعاطفة أختك وأهلك وإخوانك!
أردت أن أجمعهم كلهم هنا، في هذا الصدر!
لم استطع أن أتحمل غيابك ولا ثانية واحدة!
كم أموت، وتموتني الساعات عندما تطلب مني أن ترسم لوحدك!
لا أعرف لم أحبك بهذه الدرجة من الجنون!
ألانك متيم ببلدك ويتيم بدونه! أم لأن بلدك هو طفلك المذبوح في صدرك!
عامر: حبيبتي، لا تكملي!
شفيقة: يا حبيب شفيقة، وعشقها وظمأها! وجنونها ورعونتها وطيبتها!

تقبله بحرارة وحرقة

عامر: لم يبق أمامي سوى حل واحد!
شفيقة: (صمت)..
عامر: السفر.... صمت طويل..
شفيقة تنكس رأسها ولا تستطيع ان تنظر اليه!
نعم أريد أن أرحل من هنا!
لم أعد أطيق البقاء في هذه المدينة، نفد صبري،
الاحباط يجر قدمي نحو التهلكة!
فقدت شهيتي للأكل
والشراب والكلام
والنوم واليقظة
فقدت الإحساس بكل شيء!
شفيقة: عبث، أنت توغل في عبث البحث عن الملاذ!

عامر: لقد قررت
شفيقة: ودون أن تأخذ رأيي
عامر: اعرف بأن الخبر سيقع على رأسك مثل الصاعقة ولكني...
شفيقة إنني اجتر ألمي اجترارا.
أحمل غربتي بداخلي وأجوب الشوارع، شارعا شارعا لكي أحصل على رغيف حر.
أعود يوميا الى مرسمي محبطا لا أقوى على حمل الريشة أو تحريك الألوان أو زحزحة اللوحة!
فصلوني من وظيفتي لأنني ذات يوم كنت مصرا على أن أقول الحقيقة، الحقيقة كلها دون نقصان دون تجميل أو تزييف!
لهذا السبب اعتبروني محرضا زنديقا يساهم في تخريب والنيل من المقدسات والمحرمات!
لم أفعل شيئا سوى إني أردت أن أفتح لتلاميذي أبواب الرؤيا وأن أكشف لهم عما يحيط بهم من عسف وجور وجوع وإهانات وظلم، وخوف ورعب!
لم أدخل الفراش يوما إلا وجسمي مهدودا، منزلقا إلى نفق من الأحلام الكابوسية القاتلة!
خائف، أنا خائف من تلك الجيوش التي تتسلق مناماتي للاطاحة بلوحاتي وأهلي!
افهمي إذن لماذا امتنعت طوال السنوات الماضية عن بيع لوحاتي أو أن أعرضها لأني أخجل من تلك الأمية الطافحة والأميين الذين التبس عليهم معنى الاشارات والدلالات والمعاني!
هذه هي الأسباب التي تجعلني أحمل حقيبتي مرة أخرى لبلد آخر!

صمت...

شفيقة: وأنا؟
عامر: ستتحررين مني!
اكتشفي معنى جديدا لحياتك بعيدا عن بؤسي!
شفيقة: لم تسألني فيما إذا كنت سأصاب بلوثة الجنون أو فقدان الذاكرة أو أن أخرج الى الشارع بحثا عن نساء انتمي إليهن في زحمة المواخير والبارات!
لم تسألني كيف سأحتمل غيابك ولا عن معنى حياتي بدونك!
هكذا بكل بساطة، تضع قمصانك وفرشاة أسنانك وأدوات حلاقتك، جواز سفرك، تضع كل هذه الحاجات في الحقيبة وتمضي! طيب، لم تسألني فيما اذا فكرت جدياً بالمجيء معك!

عامر: كيف؟!
شفيقة: أسافر معك! أحمل حقيبتي وأرفعها الى جانب حقيبتك!
ونمضي!
عامر: مجنونة!
شفيقة: مستعدة أن أترك كل شيء من أجلك!
عامر: حتى ابنتك؟!
شفيقة: حتى ابنتي وأمي وبيتي!
عامر: كيف تتركين امرأة فقدت بصرها وطفلة تركها أبوها!
شفيقة: (يزداد توترها) لا أعرف!
قل عني امرأة ساقطة
امرأة بلا ضمير بلا عدالة!
قل ما تريد لأنني أريدك ولا أستطيع العيش بدونك!
عامر: لماذا تطلبين المستحيل!
شفيقة: ابقى هنا أو اذهب معك!
عامر: حبيبتي، روحي!
شفيقة: لا تلعب عليَ بهذه الألفاظ.
تمسكه من عنقه
لن تذهب! لن اتركك تذهب
عامر: يا شفيقة (يصرخ)
افهمي جيداً بأنني يئست من كل شيء وأريد أن أبحث عن ضوء!
شفيقة: وأنا عن ماذا سأبحث!
لماذا تريد أن تدوس عليَ وتمشي!
عامر: لم أدس عليك، لقد أوضحت لك كل شيء! لا أستطيع البقاء معك!
شفيقة: ستترك البلدة بسببي إذن!
عامر: لم أقل ذلك!
شفيقة: نعم هذا هو السبب!
عامر: عندما تتخلين عن أمك وابنتك، هذا يعني انك ستتخلين عني ذات يوم!
شفيقة: منحط! منحط!
عامر: بذلت جهدا في اقناعك بمشروعي لكيلا أفقد علاقتي بك!
افهمي جيدا إن أحدا منا يجب أن يمضي!
لذلك اخترت أن أكون أنا لكيلا أعرضك إلى المزيد من الألم والسخط العائلي.
لا اريد أبدا أن أتحمل ذنوب هجرانك لابنتك!
شفيقة: هكذا هي صفات الرجل الماهر الذي يفهم كيف يفبرك الذرائع!
الكذب أصبح وسيلتك الملائمة للضحك عليَ واللعب بمصيري!
انني احتقرك وأدوس عليك وأرفضك، أغرب عن وجهي.
تنتابها الهستيريا،
لكن هذه المرة ليس نحو البكاء إنما للعنف والتكسير!
(تهزه) كلب، كلب، كلب، كلب
ناهدة: لماذا أدخلتيه الى حجرتك!
انظري ماذا فعل بك!
يخرج عامر من المكان
شفيقة: أحبه، أحبه، أحبه!
ناهدة: اسكتي ولا تتصرفي بجنون! دعيه يذهب، هناك ألف رجل يتمنى أن يقبل قدميك!
شفيقة: أتركيني اريد أن أقتل نفسي!
والله سأقتل نفسي
تصرخ
أين السكين! أريد أن أذبح نفسي!
نورا تصرخ بجنون وتركض بين أرجاء المسرح!
ناهدة: شفيقة إهدئي!
نسمع شفيقة وهي تحطم المطبخ
تذهب نورا نحوها!
صراخ مرير يتناهى من جهة المطبخ
تخرج نورا والدم على قميصها ويديها!
نورا: (تبكي) جدتي، جدتي...
جدتي!

الفصل الخامس

تبدو ناهدة في هذا الفصل أكثر حيوية وحركة كما لو أنها استعادت شبابها بسبب أملها في قدوم المخرجة (ماريا الفاجر).
بينما شفيقة ممدة على الأريكة بلا كلام وقد لفت على يديها قطعة قماش مشدودة إلى عنقها!
أما نورا فإنها مثل فراشة النور، تلعب وتقفز وتستمع الى الموسيقى.
نورا: جدتي ألا تحبين هذه الموسيقى!
ناهدة: رائعة، بحيث إنها أثارت في نفسي شريطا من

الذكريات!

نورا: جدتي لماذا تظلين تتكلمين عن الذكريات!

ناهدة: الذكريات يا حبيبتي هي تفاصيل يومية لماض كنت أستطيع أن أرى النور فيه!

نورا: جدتي أحب أن تحدثيني عن حكايات الأيام القادمة!

ناهدة: ليس لي أيام قادمة سواك، أنت أيامي القادمة!

نورا: ألم تقولي لي بأن القلب يستطيع أن يرى أكثر من العين أحيانا؟!

ناهدة: أحياناً يا حبيبتي!

نورا: طيب. قلت لي بأنك سعيدة جدا اليوم لأن المخرجة ستزورنا!

ناهدة: صحيح جدا!

نورا: وإن هذه المخرجة سترشحك الى دور من أدوار السينما!

ناهدة: صحيح!

نورا: جدتي، أنا أيضا أحب السينما،
وأحب أن أكون ممثلة مثلك!

ناهدة: إن شاء الله!

نورا: قولي للمخرجة بأن نورا ممثلة ذكية!

ناهدة: حاضر...

نورا: لماذا تقولين لي بأن المستقبل معتم، جدتي مادمت ستمثلين في السينما! هذا يعني أن المستقبل مشرق!
جدتي، لماذا لم تصلنا رسائل من خالي عبدالله!

ناهدة: لا أعرف، خلاص حبيبتي كفي عن الأسئلة!

نورا: (تلتقط صور عبدالله أحب خالي أكثر من السماء وأكثر من البحر وأكثر من العالم.

تقبله

ناهدة: إذهبي وأيقظي أمك من النوم!

نورا: دعيها تنام!

ناهدة: لا، يجب أن تستيقظ!

نورا: ستضربني!

ناهدة: لا تخافي! قولي لها بأن موعد مجيء المخرجة صار قريبا! وجدتي تطلب منك أن تساعديهافي اختيار الفستان المناسب!

نورا: أنا أقول لك ما هو الفستان المناسب!

ناهدة: اذهبي يا حبيبتي!

نورا: حاضر

تذهب نورا...

نسمع صوت نورا وهي توقظ أمها!

ناهدة: هيا يا شفيقة الوقت يمضي بسرعة (تصرخ) شفيقة، لقد تأخر الوقت!

نورا: تريد أن تنام نصف ساعة أخرى!

ناهدة: لا، تأخر الوقت!

نورا: تقول بأنها جائعة جدا!

ناهدة: أنا أيضا جائعة، لتنزل وتقلي لنا البيض بالطماطم!

نورا: (من بعيد وبفرح) هي، بيض وطماطم، أحب هذه الأكلة! جدتي استيقظت ماما!

بفرح كبير

ناهدة: نورا، تعالي، غيري ملابسك لكي تفطري وتذهبي الى المدرسة.

نورا: ليس لدينا دوام، جدتي اليوم عطلة!

ناهدة: لا تكذبي علي!

نورا: لا والله العظيم، اليوم عيد المعلم!

ناهدة: تعالي واعطني كوبا من الماء!

نورا: حاضر جدتي!

نورا وهي تنتقل في البيت تغني وترقص وتشيع بهجة صباحية!

شفيقة: الساعة الثامنة صباحا!
لماذا ايقظتني الآن!

ناهدة: والله طوال الليلة البارحة لم أنم ساعة واحدة فرحا بموعد مجيء المخرجة!

شفيقة: وما علاقتي بموعدك مع المخرجة! لو تركتيني أنام ساعة واحدة فقط!

ناهدة: هيا، هيا، يا ابنتي الطيبة والرائعة.

شفيقة: منذ اربع سنوات لم تقولي لي مثل هذه الكلمات!

ناهدة:إن لقائي بالمخرجة اليوم أثار فيَّ الكثير من التوق لأيام بروفاتي على دوري في مسرحية النخلة والجيران وفيلم من المسؤول ومسرحية نفوس وأعمال كثيرة غيرها.
أشعر اليوم وأنا اهيئ نفسي للقاء هذه السيدة كما لو كنت طالبة تريد توا أن تقدم نفسها إلى معهد الفنون المسرحية.
فرح طفولي رائع ينتابني إلى أيام مسرح بغداد!
تلك الأيام التي جعلت مني ممثلة لها مكانتها بين الناس!
لن انسى أبدا ذلك الازدحام الشديد على شباك التذاكر بمسرح بغداد، خصوصا في مسرحية النخلة والجيران!

حيث كان الناس يتدافعون من كل المدن بتلك الباصات الخشبية القادمة من كربلاء والعمارة والبصرة والمحمودية، وبابل والموصل.

وايام الخميس كانت تتحول إلى أيام أعياد وكرنفالات، جمهور متدفق متدافع يدخل المسرح بحب وإعجاب للممثلين! عندما كانت المسرحية تنتهي يعم تصفيق مدو يهز الجدران وحين نخرج من المسرح، وبعد نهاية العرض المسرحي، نذهب إلى بيوتنا كما لو كنا جميعا ننحدر من عائلة واحدة، منهم من يقرأ، والآخر يغني، الثالث يرقص، والجدل الرائع حول قضايا تلك الأيام ومشاكلها وآلامها يستغرق منا وقتا طويلا ومؤنسا!

يا إلهي كم كانت عائلتنا المسرحية عائلة نادرة، وطيبة وطموحة. إلى أن عمت العاصفة العمياء التي أطاحت بنا جميعا! فأنزلتنا إلى أرصفة الله الغريبة!

شفيقة: (بعصبية) البيض بالطماطم!

تضعها أمام ناهدة

نورا: أم م، أحب هذه الأكلة!

شفيقة: وهذا الخبز الساخن!

نورا: ماما، أين الشاي!

شفيقة: حاضر.

نورا: العسل ماما العسل والمربى!

شفيقة: مدي يديك! ألا تريدين أن تأكلي؟!

ناهدة: وما سبب عصبيتك

شفيقة: لأنك منذ الصباح الباكر بدأت بخطاباتك الأثيرة!

نورا: هل أعمل لجدتي سندويتشة طيبة!

ناهدة: لا.

نورا: بلى يجب أن تأكلي!

ناهدة: طيب حبيبتي، سأشرب الشاي ثم آكل!

شفيقة: زعلت؟

نورا: (صمت)

شفيقة: اسمعي جيدا، لم أعد بقادرة على تحمل أي شيء!
اهترأت أعصابي ونفد صبري!
افهموني جيدا!

نورا: ماما، سأمثل في السينما مع جدتي!

شفيقة: غش، اخفضي صوتك!

تصرخ بها!

ناهدة: شفوقتي حبيبتي، لماذا هذه العصبية!

شفيقة: لم أعد أحتمل أحدا
أحس بأنني ثقيلة وفارغة

ناهدة: تعالي تعالي، اقتربي مني!

تقترب شفيقة!

تقبلها، تحنو عليها!

حبيبتي ابنتي الطيبة!
لم تسأليني عن لون الفستان الذي سأرتديه لمقابلة المخرجة

شفيقة: (صمت)

ناهدة: أريد أن أرتدي الماضي كله في فستان واحد!

نورا: جدتي، الفستان الأحمر!

ناهدة: حبيبتي، كيف عرفت!

شفيقة: أرجوك يا أمي لا تثقلي على المخرجة بالحديث عن الذكريات المملة وعن تعلقك بأهلك وحزنك الشخصي لأنك بعيدة عن العراق!
نحن الآن موجودون هنا، هنا!
افهمي جيدا، العراق صار بعيدا
جدا، العراق صار بعيدا جدا!
ولن يعود لنا أبدا!
افهمي هذا الشيء!

نورا: لماذا تزعقون عندما تتكلمون!

شفيقة: لقد حرمنا إلى الأبد من العراق!
أكرر افهمي هذا الأمر.

ناهدة: لا، لا أريد أن أفهمه!

شفيقة: لماذا، أليك أمل بالعودة إلى بغداد؟!

ناهدة: نعم! بكل تأكيد، لدي كل الآمال!

شفيقة: منذ ثلاثين عاما وأنت تتحدثين عن هذا الأمل! بنفس هذا العنف!
دائما كنت تضعين حقيبتك بجوار الباب متوهمة بأنك سترجعين!
لن ترجعي وعليك أن تسرعي لشراء قبرك هنا في لندن قبل نفاد القبور!
هنا الناس يشترون قبورهم مسبقا، يدفعون أجرة موتهم وأجرة العربة التي ستحملهم من البيت الى المقبرة!

ناهدة: لا أريد قبراً، اقذفوني من الطابق العاشر! أو احرقوا جثتي!

شفيقة: طبعا ستقولين انك تفضلين أن تموتي في وطنك، في بلادك!
هناك في كرادة مريم، هناك في بغداد، حيث سيكون مرقدك الأخير الذي ستحفظين فيه كرامتك، هناك بجانب أقاربك! طبعا ستحدثين عن الندابات في أهلك وعشيرتك الذين سيحملون نعشك ثم سيقرأون الفاتحة على جثمانك، سيصرخون ويبكون.
افهمي يا أمي، إن كل هذه الرغبات صارت مستحيلة، حلم بعيد المنال!
طيب، لننس الموضوع!
أي فستان سترتدين لمقابلة المخرجة؟!
ناهدة: (صمت)
شفيقة: لماذا سكت؟
نورا: جدتي، تكلم، أأتي بالفستان إلى هنا؟!
شفيقة: نورا اجلسي ولا تتكلمي.
ناهدة: سأقابلها بثيابي هذه
شفيقة: لا تزعلي مني يا أمي
دائما أحاول أن أعود بك الى الواقع!
وهذا يصب في مصلحتك ولا يجعلك تهوين وتشيدين طوابق في الأحلام!
ناهدة: طيب، اتركيني!
شفيقة: أعتذر منك! لم أقصد إيذاءك!
ناهدة: انتهى كل شيء، عندما تأتي المخرجة، قولي لها بأن ناهدة مريضة!
نورا: لا لا لا، أريد أن أمثل معك!
شفيقة: يا إلهي، سأضربك على وجهك!
ناهدة: لا تؤذي الطفلة!
شفيقة: طيب، أنا امرأة سوداوية وحقيرة
ناهدة: (تبكي)
شفيقة: أمي، أقسم بالله العظيم لم أقصد ايذاءك!
كنت أريد أن أحدثك عن ألمي!
ماذا أفعل؟
ابتسمي يا احلى أم وأرق ممثلة في هذا العالم، تعالي، تعالي.
تعاملها كصبي صغير!
سألتقط الفستان الأحمر!
وسترتدينه أمامي هاه!
تجلب لها الفستان وتضعه على ناهدة!

يا إلهي، ما أروع هذا اللون!
أقسم ان المخرجة سترشحك لدور البطولة في فيلمها القادم!
سيرن صوتك من جديد
روحك وجسدك سترتفع إلى مصاف عال جدا!
وكما كنت نجمة المسرح ذات يوم بدون منازع فان هذا الدور في هذا الفيلم سيعيد إليك مجدك، لتكوني نجمة هذا الموسم وكل المواسم!
سيرشحون الفيلم بعد ذلك لعدد من المهرجانات وستحصدين الجوائز والأوسكارات ستعيدي لهذا البيت زهوه ولهذا المنفى البارد زهوره.
نورا: ماذا، لماذا لم تعد عمتي تكتب لنا الرسائل!
حتى خالي عبدالله لم يعد يكتب لنا!
جدتي سأكتب رسالة الى خالي عبدالله!
وسأقرأها عليك بعد انتهائك من لبس الفستان!
شفيقة: نورا اهدئي إلى أن ألبس جدتك فستانها!
نورا: حاضر!
تخرج كل من ناهدة وشفيقة!
يتغير جو الاضاءة تدريجيا ليصير ضبابياً
(تكتب الرسالة)
نورا: حبيبتي ونور عيني خالي يقلقنا جدا جدا جدا عدم وصول رسائلك الطيبة والرائعة
الموسيقى تدخل هنا كموازٍ تصعيدي!
أحب بوساتك وعناقك الرائع وحديثك الشيق!
تهبط أرجوحة من السقف، الجو يزداد كابوسية
الموسيقى تزداد عنفاً!
هنا سأضع في هذه المظروف وردة حمراء يبقى عطرها على صدرك العريض وعيونك السوداء، ووجهك الباسم
المرسلة حبيبتك نورا وبدل أن ابعث الرسالة بالبريد سأطير أنا والرسالة على هذه الارجوحة!
خالي انتظرني، سأكون عندك بلمح البصر!
شفيقة: نورا انزلي يا نورا
نورا: لا لن انزل!
سأطير نحو خالي عبدالله، اعطيه الرسالة وآخذ منه رسالته!
شفيقة: انزلي يا مجنونة!

تزداد الموسيقى شراسة وطيران الارجوحة عاليا وعنيفا

ويصبح خطرا ومقلقا!
تعود شفيقة فترى نورا محلقة على الارجوحة.
يتصاعد الإحساس بالخطر!
تصرخ نورا صرخات مدوية جداً فتثير فزع أمها!
الصرخة الأخيرة توحي وكأن نورا قد وقعت أو سقطت أو ارتطمت بالأرض..

إطفاء..

تسكت الموسيقى– صمت طويل نسمع دقات على الباب
تركض نورا لتفتحها، تعود وهي حاملة رسالة!
نورا: (بهدوء) ماما رسالة من خالي عبدالله
شفيقة: (تفتح الرسالة)
نورا: هل خالي عبدالله بخير!
اعطيني الرسالة، أريد أن أقرأها!
تعبير عميق الاحساس بفقدان عبدالله نهائيا!
شفيقة: (تبكي)
نورا: ماما، لماذا تبكين؟!
يعطي الممثل مساحة واسعة لأداء مثل هذه اللحظة.
نورا: (تكرر كلمة ماما وتهز أمها)

الفصل قبل الأخير

تظهر الممثلة ناهدة بفستانها الأحمر الجميل، ووجهها المطلي بالبياض، الجو في مجمله في هذا الفصل الأخير مأتمي، وموت عبدالله يترك أثره المفزع على سلوك ناهدة وشفيقة ونورا الذين يبدون وكأنهم عجائز في عمر الصبى من خلال ملابسهم وأقنعة وجوههم واشاراتهم وطريقة أدائهم، كأن الشخصيات الثلاث في هذا الفصل مقتطفة من حديقة الموتى!
الأداء رصين، عميق وهادئ لكنه محكوم بسياقات وتشظيات داخلية آيلة الى الانفجار.
وناهدة تستقبل المخرجة
ناهدة: أهلا بك.
ماريا: ماريا الفاجر
ناهدة: أهلا (باقتضاب شديد)
(صمت)
قهوة؟
ماريا: ليس الآن!
هل أنت مريضة
ناهدة: (صمت)
ماريا: لن آخذ من وقتك!
من كثرة ما قرأت عنك
كنت متلهفة لرؤيتك!
ناهدة: شكراً
ماريا: تمكنت من العثور على نسخ من أفلامك القديمة..
اسمحي لي أن أعبر عن اعجابي بتلقائيتك وأدائك النقي، غير الملوث.
ناهدة: (تبتسم)
ماريا: هذا هو ما أبحث عنه في الممثل!
ناهدة: (صمت).
ماريا: في التمثيل العفوي النقي يصبح الجنون المباغت في الأداء ضروريا لرفع سوية الصورة.
وأنا شخصيا لا أحب الممثلين القرود المفتونين بأوهام التمثيل!
أحب أولئك الجسورين، المباغتين، القساوسة المخلوعين عن صلبانهم.
قصة الفيلم الذي أريد أن أرشحك لتمثيل الدور الأول فيه يقوم على احاسيس امرأة فقدت ولدها في أقبية الحرب!
الحرب! الحرب التي شقت عظام الناس وأزهقت أرواحهم!
الحرب البائسة العبثية التي تحول البلاد إلى الحطب الأكثر ملاءمة للأفران الضخمة.
امرأة لا تعثر على ابنها أبدا إلى أن يضعوه ذات يوم أمام عتبة الباب..
ملفوفا ببطانية عتيقة والجسد مغربل بالرصاص..
صمت طويل..
تدخل نورا بوجهها المطلي بالأبيض المفزع.
تجلس في حضن جدتها!
ناهدة: نورا..
ماريا: هاي، هللو..
نورا: (صمت)
ماريا: أيزعجك ان دخلت!
ناهدة: لا.
ماريا: هل لي أن أعرف كيف فقدت بصرك على المسرح؟
ناهدة: (صمت)

ماريا: طبعا إن أحببت ذلك!
ناهدة: (صمت)
كان المسرح فارغا في ذلك اليوم!
عندما ذهبت على غير عادتي بشكل مبكر!
ما أن دخلت المسرح حتى انطفأ التيار الكهربائي..
مع ذلك وجدت في ضوء الشمعة متنفسا لي في غرفة المكياج حيث قضيت هناك أكثر من خمس ساعات!
خفت من ذلك الاحساس بفقدان النور!
ارتبكت، انتابني شعور خفي بأن شيئا سيحدث خلال عرض تلك الليلة!
عاد التيار الكهربائي إلى المسرح قبل افتتاح المسرحية بدقائق الأمر الذي أدى إلى حالة انفراج بين الممثلين والجمهور الذي ازدحم بشكل كثيف!
بدأت المسرحية، بينما كان الممثلون مرتاحين في أدائهم كنت أحس بانقباض وألم ونسيان!
في لحظة مفاجئة بينما كنت أؤدي دوري فقدت نظري!
قلت في نفسي هل انقطع التيار الكهربائي ثانية؟ لم يعلق أحد من الممثلين على ذلك! ولم تصدر أية اشارة تؤكد على انقطاع التيار الكهربائي ثانية، الجمهور مازال يصفق للممثلين بشكل طبيعي، قلت إذن تحققت الفاجعة! لقد فقدت بصري! مع ذلك حاولت أن أواصل أدائي وكأن شيئا لم يحدث، لكن الممثلين فهموا الوضع حالا!
أحد منهم وبذكاء غير معهود صار يقودني من مكان إلى آخر حسب تسلسل المشاهد إلى أن أنزلوا الستار على المسرحية على آخر ومضات ضوء في حياتي..
منذ ذلك اليوم، لم يعد النهار نهارا بشمسه المعهودة ولا البحر بحرا بتدفق مويجاته ولا القمر قمراً بنوره الضخم لم أعد ارى شوارع بلدي ولا جوه أولادي.
ولا حتى، تلك الزهور التي زرعتها في حديقة بيتي، مات ذلك المكان الأكثر عشقا في حياتي، المسرح.
نورا تصرخ بشكل مفاجئ وهي ترى شفيقة التي شنقت نفسها..
نورا: جدتي، جدتي
جدتي........
(تصرخ بجنون)

الفصل الأخير

ناهدة الرماح في أعلى حالات الهزيمة الروحية والجسدية..
وحدي.
العدم مسرتي.
والبروجوكتورات التي أضاءت فزعي، الانوار المعلقة في حلقي، تنبش آخر بذور القمة!
لا ضوء يقفز من جهة العين
لا فراشة صبح جسورة
ولا عربات تهدر على سكة
الحديد المجاورة لبيتي
كل ما هو أمامي وورائي
محض حطام!
والبلاد التي هجرتني أكثر حطاما مني
مع أي حشد من النمل سأمضي سهرتي القادمة، هناك في مؤانسة الموت سأتلو آخر أدواري المؤجلة!
ماء عفن سيجرف وردة استحالة شوكة في فمي، خلسة، وبخجل غير معهود سيسحبون جثتي الى المقعد ويحشرون عظامي في التابوت هناك في وحل اللاأحد اللابلاد، اللا صديق، ستدفن جمجمتي!
آخ، الندم يذبح أصابعي لأنني لم أوقع وقتها على استقالتي من العالم، من الاوطان، ومن الاحياء والموتى!
لم لم انفذ وصية دكتوري النصف مخبول، عندما صرخ بي «من الأفضل لك أن تنتحري في بلادك، ذلك أكثر لذة ولزوجة من التفسخ في مقابر الغرباء».
كل شيء هنا، على هذه الأرض مشلوم، محتوم، مر، مريض، مهدم، مرمي، كل شيء، كل شيء، اللميديد يتدنى في بؤس الكرسي الذي أرمي فوقه شراييني المعطوبة، ثقيل، مشروخ. والابر التي أزرقها، كل ست ساعات تنتصب أمامي مثل شخصيات بيكت المنتظرة، الشرشف الذي يغطي حدبتي النفسية، أكثر ملاءمة لشخيري العفن!
هنا حيث لا خشبة مسرح ممددة على رؤوس الجماهير المغيبة، كل شيء ينفرط، مثل أم شابة لم يكتمل رحمها!

النهاية



الشاعر الفرنسي هنري ميشونيك

«الستوك» الشعري لا ينضب وهو ضد المحاكاة والتقليد

خالد النجار*

إلتقينا في بيت الكاتبة التونسية هالة الباجي، بيت تونسي قديم في المدينة العتيقة ذو ملمح أندلسي.. على خلفية غرفة المكتبة بستان وراء الزجاج: ضوء وياسمين.. بدا هنري ميشونيك منشرحا ذاك الصباح، فقد ألقى البارحة محاضرته ضمن سلسلة محاضرات الموسم الذي افتتحه جاك دريدا في البيت نفسه؛ البيت الذي يسمّى معهد تونس، وتديره هالة باقتدار.. وبدا وكأنّه يتهيّأ لحوار شامل. فقد اتفقنا قبلها على هذا اللقاء.. قال أوّل مرّة أتحدّث فيها للصحافة العربية؛ وقلت هي مناسبة بعد صدور كتابك الأخير شاعريّة الترجمة في مجلد ضخم.. ولكن هنري ميشونيك لحظة مهمّة في تاريخ الشعر الفرنسي المعاصر. له صوته الخاص، وصمته الخاص، ومكانه الخاص الملتبس كشاعر، ومنظر، وأكاديمي.. برز ميشونيك في الشعر الفرنسي منذ الستينيات. وهو مجايل لبرنار نويل، ولوران غسبار، وميشال دوغي، ولكنّه ظل طيلة هذه السنين نائيا بنفسه عن المدارس، والكنائس الشعرية.. هنا حوار بانورامي، شامل عن حياته، وأعماله:

* شاعر ومترجم من تونس

◐ هنري من أين جئت ؟

■ ولدت سنة ١٩٣٢ من عائلة روسيّة هاجرت سنة ١٩٢٤ واستقرّت في باريس. كنت في العاشرة من عمري سنة ١٩٤٢. وطفولتي مرت أيّام الحرب والمطاردة. وفي سنة ١٩٤٥ عندما كنت في الثالثة عشرة من عمري أحسست وبقوّة أنّه عليّ أن أكون شاهدا على هذا العذاب الذي يلحقه الناس بالنّاس. في السادسة عشرة كتبت بعض القصائد. وكلّ ما استخلصته من طفولتي، ومن مراهقتي هو أنّ القصائد تأتي من الحياة لتغيير الحياة. بعدها درست الآداب حتى أتحرّر ماديّا.

◐ ماهي هذه الحريّة؟

■ قلت وبكل بساطة: لابدّ لي من أن أحصل على عمل يخوّل لي التفرغ للدّراسة. وهكذا درست اللّغات الفرنسية، واللاتينية، واليونانية، وصرت أستاذا للّغة الفرنسية. عندما انتهيت من الدراسة إلتحقت بالجنديّة. وأرسلت إلى الجزائر. وهناك كانت لي تجربة خاصّة مع العنف.

◐ ماهي النصوص الشعرية الأولى، القراءات الأولى التي ساهمت في تشكيل هويّتك الشعريّة؟ فالقراءة هي أيضا إعادة إبداع للنصوص التي نقرؤها، بتعبير آخر: تنطوي القراءة على شيء من الكتابة؛ وهذا من مفارقات الأدب؟

■ قراءاتي الأولى هي: مطوّلة لوقريطس حول طبيعة الأشياء. ولوقريطس كما هو معروف فيلسوف ماديّ من اليونان القديمة، كان متأثرا بديموقريطس. كما قرأت تراجيديات آغريبّا دوبيني التي تتكوّن من سبعة كتب ؛ وقصيدة حوّاء لشارل بيغي؛ وكتاب كليو (آلهة التاريخ عند اليونانيين). هذه هي قراءات مراهقتي التي ظلّت نموذجا حيّا بالنسبة لي؛ وتعبيرا عن العلاقة التي تصل معنى الحياة بمعنى الشعر.

◐ والنصوص الأولى التي كتبتها، والتي تختزن وتختزل أو تنبئ عادة بكلّ ما سيكتبه الإنسان لاحقا ؟

■ القصائد الأولى التي نشرتها كانت بعنوان «قصائد الجزائر». وذلك في مجلة أوروبا. لقد كانت فترة عودتي من حرب الجزائر لحظة مهمّة جدا في حياتي. فقد شعرت حينئذ بقطيعة مع زوجتي الأولى. وأعتقد أنّي استأنفت حياتي الشعريّة، أو قل باختصار استأنفت حياتي اجمالا مع زوجتي الثانية ريجين. عندما إلتقيت بريجين كنت أمرّ بفترة أليمة؛ وهكذا فإنّ كلّ شعري يبتدئ من هذا اللّقاء.

◐ وقد كانت مجموعتك الشعريّة الأولى هدايا وأمثال تعبيرا عن هذه المرحلة. كما يبدو؟

■ الهديّة هي المنح. والمنح فعل متجه إلى الآخر. والمثل تعبير عن تجربة، وعن حكمة في الآن. وعلاقتهما أي الهدايا والأمثال تتكون من أخذ وعطاء: الهدية عطاء، والمثل أخذ... هدايا وأمثال..

◐ ولكنك الشاعر الذي ظل مهنيا أكاديميا دون أن يؤثر ذلك على شعره؟

■ عملت معيدا في الجامعة بداية من سنة ١٩٦٦.. كنت في تلك الفترة مأخوذا بالشاعرين فيكتور هيجو وغيوم أبولينير.

◐ وما عملك الشعريّ التالي ؟

■ صدر كتاب القصائد الثاني بعد أربع سنوات، أي في سنة ١٩٧٦؛ وإثرها بدأت القصائد تتكاثر في شكل من التّكاثف بين التجربة الحياتية، والتجربة الشعرية. فكان كتاب في لانهائيّة البدايات الجديدة. بعدها بثلاث سنوات أصدرت الأسطوريات اليوميّة. أعني تحويل أشياء الحياة اليومية إلى أساطير تقال مرّة تلو أخرى. فاذا كانت القصّة تروى مرة واحدة،أي تمنح نفسها مرة واحدة ؛ فإن للأسطورة جمالا آخر في كل مرة.

القصيدة شكل لغوي فعلت فيه الحياة فعلها

◐ لماذا تكتب الشعر في هذا الزمن الذي ارتجت فيه كلّ القيم والاشكال والمفاهيم، واختفى الشاعر الذي قد يقول شيئا للعالم ؟

■ أكتب لأني حقيقة أشعر بضرورة ذلك. لأنّي لا أستطيع أن أمنع تجربة كل لحظة من لحظات الحياة من تحوّلها إلى كلمة. وعندي أنّ التّفكير حول سؤال الكتابة هو سؤال القصيدة نفسه.

◐ إذن ما القصيدة؟

■ بالنّسبة لي القصيدة هي أحد أشكال الحياة، وقد تحوّلت عن طريق اللّغة. القصيدة شكل لغوي فعلت فيه الحياة فعلها. بمعنى آخر هناك الحياة واللّغة. ولحظة كتابة القصيدة هي لحظتك الشّعرية، هي لحظة قصيدتك التي تكتبها. والتي تختلف عن محبّتك للشعر. فالشعر، بقية الشّعر الآخر هو هذا الرّصيد المخزّن، Le stoc لستوك الشّعري الذي تجمّع للبشريّة على امتداد عصورها.

◐ تقصد بـ«الستوك» بتعبير آخركلاسيكي وأكثر أناقة هو: التراث الشعري الانساني؟

■ أجل، أنا أستعمل كلمة «الستوك» الشّعري أي المخزون الشّعري والتي يستعملها التجار ويقصدون بها مجموع البضائع التي في المخازن؛ وذلك حتى أمارس نوعا من العنف ضدّ محاكاة وتقليد الشّعر القديم.وأنا لست ضدّ الشعر القديم نفسه،

وإنّما أنا ضدّ محاكاة الأشكال الماضية التي تؤخذ على أنّها ممارسة شعرية.

◐ مصطلح الستوك هذا Le stock أي المخزون الذي نحته، هل تحدد لي مجاله المعرفي في مدوّنتك النقدية، ماذا تعني به بالضّبط؟

■ إنه الإرث الشّعري البشري، مجمل الشّعر العالمي، شعر كلّ الثّقافات الإنسانية في كل العصور، شعر كل الشعراء الذين سبقونا. هذا الشعر الذي هو أساسي لنا في مشاركة الآخرين متعة نصهم، في مشاركتهم تجارب حياتهم وأفكارهم. ولكن هذا لا يعوّضنا في شيء عن تجربتنا الحياتيّة الخاصّة، ولا يستطيع أن يحلّ محلّها.

◐ من البدء إذن كان لديك وعي بأنّ التجربة الحياتيّة هي منبع كلّ إبداع؟

■ لقد توصّلت إلى أن للشعر خمسة تعريفات خاطئة كثيرا ما تتسرب مخاتلة للخطاب النقدي: أوّلا هناك نظرة مثالية للشّعر؛ وهي اعتبار الشعر كجوهر احتفائي بالعالم ؛ هذا الاحتفاء هو في الحقيقة احتفاء الذّات.. فالعالم معاش من خلال الذّات.

التّعريف الثّاني الشّائع هو هذا الخلط بين الشّعر والمشاعر. فنحن مثلا كثيرا ما نتحدّث عن شاعريّة لوحة زيتيّة،أو شاعريّة لحظة الغروب.. هذه الأحاسيس يعتبرها البعض شعرا؛ في حين أرى أنّها ليست من الشعر في شيء. وهذا التحديد هو الذي أوجد المقولة الشّائعة ايضا، والتي مفادها أنّ الشّعر يتجاوز القصيدة، وأنّه أي الشّعر أرحب من النّصوص؛ وبهذا المعنى يقول مالارميه أن القمر شاعري.

ثالثا: هناك من يعتبر أن الشعر هو هذا المخزون الشعري العالمي ما دعوته أنا بالستوك.

رابعا: الشعر هو لحظة ممارسة القصيدة، القصيدة الحقيقية التي تعيد خلق الشعر. وهذا يحيلني للمعنى الخامس هو المعنى الحقيقيّ للشعر كما أراه أنا. وبهذا المعنى أقول انّ الشعر هو شكل من الكلام يغيّر الحياة. والشعرحياة تهبّ في اللّغة فتحولها. وبالنّتيجة، وانطلاقا من هذا التّحديد الرّابع يتجلّى معنى الشعر كقول عالمي، كلي universel du langage يعني نلقاه في كل ثقافات العالم، حتى لدى البدائيين، وفي كل العصور؛ لقد كان ثمّة دائما شعراء، وكان هناك شعر.

◐ يقول ميللر في حواراته مع كريستيان دي بارتيا أنه سيأتي على الشعراء زمن سيتراسلون فيه بالصمت، وليس بواسطة الورقة المكتوبة، وهذا الزمن بدأ بالتجلي اليوم؛ كأن القول الشعري صار نافلا ؟

■ لميللر الحق في أن يحلم أحلامه.

◐ ولكن ثمّة أزمة اليوم، هناك شعراء كثيرون جدا؛ وقصائد قليلة جدا. لم تعرف البشريّة هذا العدد الهائل من الشعراء في أيّ عصر من عصورها السّالفة ؟

■ أجل،أنا متفق معك، هناك شعراء كثر وشعر قليل. وأعتقد أن ذلك يعود إلى الأزمة التي يعيشها الشعر؛ وهذا بالضبط الذي دفعني إلى وضع تلك الفوارق لمعاني الشعرالخمسة.

◐ والشعر الفرنسي اليوم، في أيّ لحظة يمرّ؟

■ تحديدي للشعر الفرنسي اليوم ذاتي،هو تحديد خاص بي، فأنا أراه في مجمله العام احتفال واحتفالاً بالعالم، وبالذات.. وهذا في تقديري شعر زائف. ألاحظ أنّه ثمّة أيضا في هذا النتاج الشعري الفرنسي اليوم خلط كبير بين الشعر وبين الأحاسيس الشعرية.. أي أحاسيس لم تتخذ اللّبوس اللّغوي.. ومن ناحية أخرى هناك تجريبية تعتبر، وتعامل كطلائعية ؛ وقد حافظت التجريبية على صيغ تركيبية بلاحياة. وآخر الصيحات الشعرية في فرنسا اليوم هي هذا الولع الأكاديمي، وذاك الاعتماد على ما دعوته بالمخزون الشعري في الكتابة، الإعتمادعلى الستوك.

آخر الصيحات الشعرية في فرنسا اليوم هي هذا الولع الأكاديمي

◐ وأنت كيف تتحدد لديك خارطة الشعر الفرنسي اليوم؟ هناك أصوات كثيرة متباينة.. نحن القراء الأجانب اختفت لدينا المرجعيات الشعرية الفرنسية الكبرى: بول فاليري، سان جون بيرس، بول كلوديل، ريفردي.. حتى إليوار وجاك بريفير، إلى روني شار وفرنسيس بونج بعدها يصير من الصعب الحديث عن ملامح جامعة لمرحلة شعرية ؟

■ لا أرى اليوم تيارات في الشعر الفرنسي ؛ وإنما هناك بعض الافراد الذين يلهثون وراء تقليعات.. ليس ثمة هيرارشيا أي تراتبية شعرية ؛ هناك بعض الاسماء مثل سيرج بي.. هناك قصائد لشعراء أحببتها كثيرا. قصائد لميشال دوغي، ولجاك ريدا... هناك شاعر آخر مايزال مستمرا هو جاك دوبان ؛ ثمة قصائد للوران غاسبار.. أذكر شاعرا بلجيكيا لديه قوة كبيرة هو جون بيير فيرهيغن، هناك برنار نويل ؛ وهناك قصائد لجامس ساكريه.

قصيدة الشمال

◐ يقول هيدغير اللغة بيت الكائن..

■ لا أحب هيدجير. يرى هيدغير الكلام كجوهر. وهكذا يتخفّى لديه الكائن وراء اللّغة ؛ ولا يعود في هذه الحال هناك أي

موضوع للقصيدة.. تصير اللغة نفسها هي التي تكتب القصيدة. بمعنى آخر فإن هذا الموقف شبيه بالموقف الفلسفي لواقعية العصر الوسيط ؛حيث الكلمات هي التي تعين الجواهر.

أما تزال لشعرية هيدغير تأثيراتها في التنظير الشعري الفرنسي، أم اضمحل مع غياب جون بوفرييه قارؤه الأساسي في فرنسا ؛ وروني شار، الذي يراه هيدغير تحقق شعريّ لموقفه الفلسفيّ ؟

في رأيي هناك في الشعر الفرنسي اليوم بعض الأصوات المعزولة. هناك ما هو معترف به، ومكرس. وهناك من مايزال مجهولا.. والغالب على الشعر الفرنسي اليوم هو هذه النظرة الهيدغيرية: والتي تتمثل في ربط الشعر بالمقدس، تقديسية الشعر ؛ أو اللعب مع الأشكال الماضية للشعر. في حين أرى أن الشعر ليس لعبا ؛ وإنما هو تحويل الحياة. لهذا السبب أيضا أحسّ بعزلة كبيرة عن عصري.

أي المعاني تعطي لهذه العزلة ؟

بالمعنى الذي أجد فيه نفسي مضطرا لأن أقوم بنقد للتمثلات الكلاسيكية للغة، وللإيقاع، وللدلالات، ولأساليب الترجمة والنقل، ولطرق فقه الأدب واللغة. وهذا ما جعل الحيّز الأكبر من نشاطي الذهني منصبّاعلى النّقد، وبالتالي فأنا منظّر شعري أكثر مني شيء آخر.

وماذا عن الترجمة الأدبية التي وضعت حولها كتابا ضخما، والتي هي كما نعلم أشق أنواع الترجمة، وأكثرها تعقيدا ؛ إذ يعالج الأدب عالم التجربة الانسانية الذي يظل أوّلا وآخرا عالما لاعقلانيا، وعرضة لسوء الفهم في انتقاله بين الثقافات المختلفة؟

بالنسبة للترجمة ألاحظ أنه أيّا كانت اللغة التي يترجم منها الانسان؛ فإن الغالبية العظمى من المترجمين وخاصّة الذين يعتقدون أنهم أوفياء للنصوص التي ينقلون ؛ ولكنهم في الحقيقة– وقبل ذلك – هم أوفياء للفكرة التي لديهم عن اللغة؛ والتي مفادها أن هناك ثنائية دلالة بين جرس الكلمة،أي بنيتها الصّوتيّة من جهة ؛ وبين معناها من جهة أخرى. وهم يتمسكون بالمعنى ويهملون الشّكل. بينما أرى أنا أنّ ما هو مهمّ في الكلام ليس عملية التفريق هذه بين الشكل والمعنى. ولكنّ المهم في عمليّة الترجمة والنّقل؛ هو اكتشاف حركة اللفظة في الكلام؛ واكتشاف الايقاع كمنظّم لهذه الحركة، لأنّ الإيقاع هو الذي يشكّل قوّة ما يقال؛ وهوأيضا الذي يمنحه في الأخير المعنى.

ماهي الأعمال المترجمة التي أنجزتها بناء على هذا التصوّر النظري لعمليّة النّقل؟

ترجمت نصوصا توراتيّة. ونقلت للفرنسية كتابا للسيميائيّ الروسي يوري لوتمان بعنوان «بنية النصّ الفنّي».. كما أنهيت في المدّة الأخيرة كتابا حول نظريّة الممارسة الترجميّة عنوانه: شاعرية التّرجمة. وقد صدر عند الناشر فيردييه. وترجمت في طوايا هذا الكتاب قصيدة صينيّة، ونصّا للشاعر الايطالي الكبير دانتي أليغيري - صاحب الكوميديا الإلهيّة - كما نقلت مقطعا للكاتب الايطالي المعاصر إيطالو كالفينو، وقصّة قصيرة للكاتب التشيكي فرانز كافكا، ومقالا لهامبولت عن الوشائج التي تربط الكاتب بالتاريخ.

وماهي الفكرة المحورية التي تدور حولها نظريتك للترجمة؟ وماذا اردت أن تضيف؟

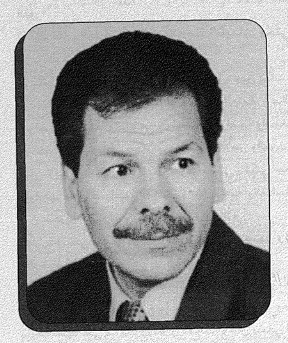
باختصار أردت أن أبيّن أنّه يجب ترجمة الإيقاع، لأنّه هو محتضن وحامل المعنى. وأنّه يجب ألاّ نفصل في الترجمة بين النظرية والتطبيق. وأن ترجمة الشعر ليست ممارسة من الممكن عزلها عن النظرية الشعرية.. أي يجب ألاّ تتم دراسة الظاهرة الأدبية، والابداع اللغوي بصفة عامة كواقعة تقنيّة محضة يعالجها المتخصصون.لأنّ للإبداع اللغوي بعديه الأخلاقي والسياسي.

لنعد لقصّة موت الشعر، وغياب القارئ.. هناك رأي مفاده أنّه لم يعد للشاعر اليوم مايقوله سوى تضخيم عصابه الشخصي، وطرح مرضه الخاصّ، واعلان تهويماته على العالم كمسألة تهمّ القارئ؟

أعتقد أن العلاقة بين الشعر وبين جمهور المتلقين تختلف من ثقافة إلى أخرى. وأرى أن هناك مشكلا خاصا جدّا بفرنسا، وهذا المشكل قائم منذ بدايات القرن السابع عشر؛ ويتمثل في الفصل بين الثقافة الراقية والثقافة الشعبية. ومن وجهة النظرهذه فان عدد قراء الشعر ظلّ وعلى مرّ الزمن نادرا في فرنسا. على نقيض اسبانيا، وايطاليا والبلاد الجرمانية، وحتى انجلترا. وبشكل أقوى البلدان السلافية والعربية فإن الشعر فيها مفتوح على الشعب.

وعلاقة الشعر بالتاريخ: الشعر السياسي، والنضالي، والايديولوجي، ومسألة إلتزام الشاعر بقضايا الشعب، والتي نراها اليوم تختفي من الخطاب الشعري في كثير من الثقافات، أين وصلت هذه العلاقة ؟

نستطيع أن نقول انّ شعر المقاومة عرف أهمية اجتماعية أيام الحرب العالمية الثانية؛ ولكني أرى أنه ومنذ نهاية الحقبة السارترية (نسبة لجون بول سارتر)، وقضية الالتزام في الأدب في بداية الستينيات، ثم ظهور رولان بارت على الساحة.كل هذا جعل الشعر الفرنسي يتحوّل اليوم إلى نوع من الشكلانية ما عدا بعض الإستثناءات.



الشاعر فرج بيرقدار:

كان لابد من الشعر

كي أعرف نفسي وأحميها وأوازنها فوق صراطها الممتد ما بين اللعنة والقداسة

تهامة الجندي ★

حين كان الشاعر السوري فرج بيرقدار في المعتقل، استطاعت كلماته أن تكسر قيود أسرها وعتمة الغياب وتحلق بعيدا في سماوات النور والحرية... ثم تلملم جروحها في مجموعة شعرية بعنوان «حمامة مطلقة الجناحين» في هديلها الحزين تتكشف طاقة الحياة على الاستمرار والتحدي والأمل رغم العذابات والنزيف... في هديلها تتكشف أشكال من الحنين المضني لم يعرفها إلا من خبر التجربة... تشف عن حساسيات مدهشة، لغة ظلالها عديدة وفضاؤها الإشاري واسع، صياغات تعيش هاجس التفرد... كأنها حكمة الشعر أن يعتلي دوما ذروة الألم... كأنها رغبة الشاعر أن يكثف جراحه خلال أربعة عشر عاما من الغياب... وها هو فرج اليوم بيننا يعيد ترتيب حياته وترتيب أوراقه وهو على أعتاب الخمسين، وبين يديه أربع مجموعات هي: «وما أنت وحدك»، «جلسرخي»، «رقصة جديدة في ساحة القلب» والحمامة وحولها دار الحديث مع الشاعر فرج بيرقدار...

★ كاتبة من سوريا

❖ كيف استطاعت الحمامة أن تفك قيود أسرها وتهدل في النور؟

□ ذاك شأن الحمام وتلك رسائله منذ الطوفان، وحتى هذا الزمن الركيك الضحضاح.

لم يكن مضى على اعتقالي زمن طويل، حين بدأت أعيد اكتشاف الشعر بوصفه ومضا في مواجهة العتمة، وعدالة في مواجهة الظلم، وحبا في مواجهة الكراهية والطغيان، وباختصار.. حرية وحياة في مواجهة الأسر والموت. وقد كان لابد لي من الشعر لكي أعرف نفسي... لكي أحميها وأوازنها فوق صراطها الممتد ما بين اللعنة والقداسة.. ما بين حجرية الظروف ورقرقة الدمع والأحلام.

كان كل شيء ينزف و يتداعى... يعوي ويصهل ويغص بالوهوهات.

ساحات التحقيق أشبه بالمجتلدات الرومانية، وقعقعة مزاليج الأبواب تكفي لفتح وإغلاق عشرين جهنم، وما من بارقة تشهد على ما يجري سوى دمائنا، وكان ينبغي للشعر أن يشهد. إذن على الحمامة أن تحمل رسائلنا أو قصائدنا مختومة بحليب الطفولة وممهورة بكل ما لدينا من قيود. لم يكن مهما العنوان الذي ستمضي الحمامة إليه، كل عنوان ممكن مادام خارج المعتقل.

وهكذا بدأت الكتابة على الذاكرة إذ لم يكن ثمة أوراق وأقلام لكن بعد سنوات كانت تنخل رمادا كثيفا من اليأس والنسيان، في الفرع وتدمر، أحالونا إلى سجن صدنايا وهناك استطعت إفراغ ما في ذاكرتي وذاكرة أصدقائي من قصائد وتسليمها إلى الحمامة.

لاحقا عرفت أن صديقي المرحوم جميل حتمل وبالتعاون مع أصدقاء آخرين استطاعوا الحصول على أول دفعة من القصائد وتمكنوا من نشرها بعد عدة سنوات من وصولها إليهم.

❖ «فزنزانتي جسدي والقصيدة حرية طارئة» هكذا تقول وأسألك المزيد حول ثنائية (القيد/ الحرية) وأقصد هنا الدخول في لحظة الخلق الشعري؟

□ بالنسبة لي ما من شيء لا يحيل إلى نقيضه. ولو أردت البحث عن ثنائية قابلة لأن تكون رمزا قصديا، يختصر كل ثنائيات الحياة، لقلت القيد والحرية على أن الحرية لا تغدو حرية صافية أو كاملة أو منزهة إلا في شروط الأسر، حيث كل ما هو ليس حرية هو أسر بالضرورة، ولا مجال للتدرجات والتراكمات، وإن كان ثمة مجال لها فلا معنى لهذا المجال، وبالتالي فإن انحياز الأسير إلى الحرية هو انحياز صوفي مطلق، وذلك رغم القناعة الضمنية له بأنه عندما كان في الماضي حرا بدرجة ما أو بصورة ما، لم يكن يشعر بجلالة مقام الحرية لأنه كان يعيشها كحالة اعتيادية أو بديهية «وهي كذلك حقا» بل إنها أحد العناصر الأساسية للحياة مثلها مثل الماء والهواء وليس هناك ما يميزها عن غيرها من تلك العناصر، سوى أن الإنسان يستطيع أن يستمر في الحياة زمنا أطول على أمل الحرية، على إمكانية استرجاعها على إيمانه العميق بقداستها كمعنى وربما كرسم كتابي وإيقاع صوتي أيضا. أجل الحرية كل هذا وأكثر، ولاسيما عندما يحضر نقيضها (القيد) أما الزنزانة فأمر يختلف عن القيد من بعض الوجوه الدلالية والوظيفية، رغم أنها في المحصلة قيد من نوع آخر، ولكن تجربتي معها جعلتني أضفي عليها في بعض الأحيان ظلالا خاصة. فهي – رغم ما يراد لها من وظائف – تتأبى على وظائفها أحيانا، فمرة تغدو صومعة، ومرة تغدو ملجأ يشتهي المرء أن يهرب إليه من هجير التحقيق وما في سياطه وكابلاته من قيامة لا شفاعة لها ولا كرامات

القيد محاولة وحشية لتأسيس السلب أو النفي وبالتالي العدم، بينما الحرية محاولة عاشقة لتأسيس الحب، وبالتالي الوجود والحياة، لا أعتقد أن هنالك ما هو أكثر قدرة أو إمكانية أو قابلية من الإبداع لتشكيل المعادل الرمزي والفني والأخلاقي للحرية، وإذا كان الأمر كذلك، أكون قد عشت في مناخ شعري ماطر باستمرار، بغض النظر عما إذا كان المطر ماء صافيا أو محرورا بشيء من الدمع أو الدم

الشعر هو الوجه الأكثر تكثيفا للحرية، هو المواجهة الأكثر أصالة ضد الموت والنسيان، ولا أدري كيف كان يمكن احتمالي لشروط السجن بمعزل عن الشعر، كل شيء كان مظلما ولم يكن بوسعي إلا أن أحترق

❖ زاوية النظر الصوفية إلى الكون والعلاقات تظهر في أكثر من موقع في مجموعتك، فما هي المسببات والمرجعيات؟

□ عندما يكون الخوف والقلق والشك والألم، وغير ذلك من هذه المفردات الممضة، طافيا فوق مستنقع مثقل بالوحشة والغياب، فمن الطبيعي أن يبحث المرء عن فسحة من الأمان،

عن خيط من التعيين، عن وهم يتعلق به أو يتوحد فيه وقد يبحث في بعض اللحظات أو الحالات عن ثغرة ملائمة لأكثر التمردات تحديا وخرابا، وربما استفزازا للأعراف والتقاليد والقيم والعبادات ولنفسه أيضا. هنا يأخذ الإيمان بأي شيء أبعادا مختلفة، تتجلى بنوع من التطرف الذي يبلغ حد التصوف وربما يبلغ حد الكفر الذي يعكس نوعا من الإيمان الاحتجاجي أو المخذول

ما أقوله ليس تنظيرا بل مقاربة لما كنت أقرؤه في داخلي، فإذا أضعت بيئتي وتربيتي المفتوحتين على الحب والغيب من جهة، ومطالعاتي لسير وكتابات بعض المتصوفة، تصبح الملامح الصوفية في قصائدي أمرا عاديا لا أدركه او أنتبه إليه إلا حين تشير إليه أسئلة الآخرين أو ملاحظاتهم.

❖ **«الصوت العراقي البعيد أسى يغسله الظل رخيما فيضيء» ومرة أخرى تظهر قضايا الوطن في القصيدة، بعد أن أهديت قسما كبيرا من قصيدتك المطولة «جلسرخي» لفلسطين، فكيف تنظر إلى علاقة الأدب بالالتزام بعد كل هذه التجربة، وكيف عليها أن تتجلى شعريا؟**

□ الشعر بعيدا عن هاجس كاتبه وقارئه ليس شيئا، وشيء زميم لا حاجة للناس به كما أظن. على الشاعر أن يلتزم بهواجسه أولا وبمقدار شرف هواجسه واقترابها من احترام وتمثيل القيم والقضايا الأكثر عدلا وجمالا وإنسانية، بقدر ما يكون جديرا بلقب شاعر.

لا يكفي أن أمتدح الوطن لكي أكون ملتزما، هناك من يشتمون الوطن ومع ذلك أراهم أكثر إنسانية وشاعرية ممن يمجدونه، أحيانا يشتم المرء ابنه، فهل علينا أن نستنتج أنه غير ملتزم بابنه أو بنفسه

موضوعة ملتزم وغير ملتزم لا تعنيني، هي نتاج مرحلة من الأحلام والأوهام التي نرى أنقاضها الآن.صحيح أن معظم كتاباتي الأولى كانت لفلسطين ولم يكن ذلك بدافع الالتزام وإنما لأن فلسطين كانت تشكل لي هاجسا شخصيا عاما، أما في السجن فقد كتبت الكثير عن الحرية وليس بدافع الالتزام أيضا، إنها هواجسي، وأحاول دائما أن أكون أمينا لها، أما الوطن فما أكثر تعريفاته وتجييراته وازدلافاته.

في العالم الثالث غالبا ما يتماهى الوطن والشعب والأمة بشخص الديكتاتور، وأزعم أنه ما من قضية شهدت هذا التلوث والتعهير والتضليل والطغيان والمزايدة والعمى الذي شهدته قضية الوطن إن مقولة (وطن حر يعني مواطنا حرا) لم تعد مقنعة لي. إنها واحدة من مقولات دعاة الالتزام، ويختلط الدعاة في هذا الأمر من أصغر الضحايا إلى أكبر الجلادين، أنا الآن أرى المعادلة على النحو النقيض، أي (موطن حر يعني وطنا حرا)، ثم حتى لو كان الوطن محتلا فإن المواطن الحر قادر على تحريره، أما الرعايا والعبيد فمعنيون بتحرير أنفسهم أولا، عندنا الكثير من المدائح والشعارات الرائعة حول وطننا الحر الكريم ويراد لنا بالتالي أن نصل استنتاجيا إلى أن المواطنين أحرار بالضرورة بينما واقع الحال من سجون وسجناء وغياب قوانين الأحزاب والصحافة والثبات المقدس لحالة الطوارئ والأحكام العرفية والمحاكم الاستثنائية... إلخ. يا إلهي كم من الألغام والشبهات في هذا الحقل الملعون الذي لا أستطيع إلا أن أكون مع فضحه وتعريته والدعوة إلى تجاوزه، فمن شاء أن يخرجني من تحت مظلة الالتزام فليفعل. أنا نقيض هذا الالتزام وهو نقيضي.

❖ **«لا أنت أطلال فأبكيها ولا الشعراء مثلي عندما يبكون» وأغلب قصائدك مبلل بالدمع، فما الذي يدفع فرج إلى البكاء وكيف يبكي؟**

□ في السجن كثيرا ما فكرت بعقد مقارنات بين بعض السجناء ومالك بن ريب أو بينهم وبين مجنون ليلى، يبدو لي أن الشعوب بحاجة دائما إلى رموز وتمثيلات، أما كيف تتكرس هذه الرموز والتمثيلات وبأي شخص او قضية أو حكاية فذلك مشروط بالعديد من الاعتبارات كذلك فكرت بأجدادنا من الشعراء ووقوفهم على الأطلال، أنا أحترم كل ذلك وأحبه ولا أزال أتأثر به بعمق، ولكن تخيلي شاعرا قديما يقف على أطلال من الصخر والرمل والرماد، وتخيلي شاعرا معاصرا يقف على أطلال من لحم ودم، وقد يكون جسده هو من بين هذه الأطلال.

صحيح أن قيس بن الملوح خسر حبيبته فبكاها بمرارة وهام على وجهه متقصيا أو ذاهلا أو هاربا من نفسه وأهله وزمانه، ولكن لو تقصيت أوضاع بعض السجناء وعرفت ما لحق بهم من خراب وحرائق في الجسد والروح والحبيبة والأهل والأبناء لرأيت أن مأساة ابن الملوح أقل مما هي خارج المقارنة بكثير. وحتى بالمعنى الوجودي يؤسفني ان الشهقة الأولى في حياتي كانت بكاء وأن الشهقة الأخيرة لن يكون بوسعها أن تضحك أما كيف أبكي فأترك الإجابة لأصدقائي والغيوم أتركها للجلود الممزقة والعواءات

المقلوبة، لأطياف ابنتي التي تركتها وهي في الثالثة وعدت إليها وهي على مشارف الجامعة، للأمهات اللواتي لم يعرفن شيئا عن أبنائهن منذ أكثر من عشرين عاما، أتركها لماراثون الذل والدجل والأوسمة المبطنة بالهزائم، للخطط الخمسية التي تنتج موتا وجنونا وتصحرا، للمجازر المجانية ولتلك التي أنجزت بسعر الكلفة. أجل... أترك الإجابة لهذا القبر المجاني الممتد من المحيط إلى الخليج.

❖ في أمسيتك الأخيرة قلت: فليس من لغة تقول ولا تخون، كيف خانتك اللغة، وما هي الخيانات الأخرى التي أثقلت كاهلك؟

□ ما أكتبه الآن ردا على أسئلتك هو واحد من الشواهد على كيفية خيانة اللغة، هذه الخيانة التي أحسها ولا أستطيع التعبير عنها بدقة، لأن اللغة ستخونني مرة أخرى أثناء شرح كيفية خيانتها، أزعم حتى في الشؤون الحياتية العادية لا تستطيع اللغة أكثر من المقاربات، فكيف إذن يحاول المرء الحديث مثلا عن حالة موت بطيء لرجل معصوب العينين ومغلول اليدين إلى الخلف وحوله سرية من الأحذية السميكة المدربة، وهي تناوشه وتنفلت ضرباتها من حيث لا يمكن توقعها، وبإيقاعية افتراسية متصاعدة تغطي كامل مساحة الجسد، ولكنها شيئا فشيئا تأخذ بالتركيز على البطن والصدر والكتفين مع تسديدات خفيفة على الرأس في البداية لكنها لا تلبث أن تشتد وتيرتها ووحشيتها، وفي النهاية قفزة شيطانية -لأحد ما- في الهواء وارتطامة عديمة الرحمة بالرأس، تضع نهاية سعيدة لذلك الموت البطيء الذي كان يعاني منه ذلك الرجل المسكين. أقول إذا حاول المرء الحديث عن أمر كهذا وقد حاولت أنا كما تلاحظين فإلى أي حد يمكن أن تصل خيانة اللغة؟

سألت أحد السجناء عن صحته، وكم مضى على اعتقاله فتحدث زمنا مديدا وجملا قصيرة عن السرطان والأدوية والأمل... وختم حديثه بأنه قد مضى على اعتقاله اثنان وثلاثون عاما. أي لغة بربك تستطيع الإدعاء بأنها قادرة على عدم خيانة حقيقة هذا السجين ومشاعره وآلامه وحنينه؟!

بالطبع للصمت أيضا خياناته، بل إنه حين يكون في غير أماكنه يبدو أشد وطأة ولاأخلاقية من خيانات اللغة بكثير.

❖ «كفاك فراشة زرقاء، وكفى حنيني أن يكون بلا ضفاف»

وحين تحضر المرأة تحضر معها كل معاني الجمال ومعاني التعب، فماذا تحدثنا عن هذه الثنائية؟

□ المرأة بالنسبة إلي أبعد من الحب وأبعد من الأمومة ومن القداسة والحزن والموسيقى، بمعنى أنها يمكن أن تكون كل ذلك وغيره في آن معا.

أحيانا أشعر أن المرأة هي الاسم الحركي للحرية، وأن الشعر هو الشكل الأمثل للحديث عنها جسدا وروحا... صوتا وظلالا وتداعيات. فلماذا تريدين توريطي في الحديث عنها كتابة خارج الشعر؟ ثم ألا يكفي ما أورثني الشعر منها أسى وتعبا وجمالا.

تهامة.. تستطيعين تجنيبي هذه الورطة، لا أريد أن أقول أيهما يجعل المطلق أدنى إلى اليقين... المئذنة أم المرأة؟!

دعي إيماناتي مستقرة على اطمئناناتنا... ودعي الآلهة القديمة نائمة في سرير التاريخ أو التراث، وانقليني إلى السؤال الأخير.

❖ بعد كل هذا العمر وهذه التجارب الصعبة، أستعير منك مقطعا لأسألك « أيهذا الولد الهارب نحو الأربعين. ما الذي يفضي إليك. ما الذي تفضي إليه»؟!

□ حين كتبت هذا المقطع الذي تشيرين إليه، كنت في السادسة والثلاثين، وكنت في بداية اعتقالي، وكنت أسترجع وعدا قطعته على نفسي قبل الاعتقال بأني سأحتفل بعيد ميلادي لمرة واحدة على الأقل، وذلك عندما أبلغ الأربعين

أما الآن فأحاول الهرب من الخمسين لا إليها.

مياه ودماء كثيرة مرت من تحت هذه القنطرة التي اسمها الزمن، ومازال الليل ينتهي إلى ليل، ومازالت نفسي لا تأنسني ولا أفضي إلي.

أشعر أن عليَّ الآن البدء من أسئلة في منتهى الجمر، ومن أسئلة في منتهى الضوع

ما الفرق بين النشيد وبين النشيج؟

ما العلاقة بين النأي والناي؟

كيف يكون الشوك على نية الورد، والورد على نية الشوك؟

ما أوجه الشبه بين المرأة ورشاقة القول؟

إلى أين يحيل السجن، وإلى اين يحيل المنفى؟

كأن خطاي خطاياي وما من إمام آخر لي.

ما زالت الظلمة طاغية وتأكل نجومها، وليس في يدينا قيامة هذا اليأس أو هذا الأمل، إلا أن نضيء.



تحت جلدي بلاد

أحمد الهاشمي*

كل ما تعرفه عني
فائض عن سمائي
ومتعارف عليه
لست البلورة نادرة الحدوث
ولم اثر غبارا أول مرة
تحت اقدامي
طري كبرقة الصباح
كأن لم اعبر
كأن لم أصدف أيا كان
بين المزلاج والآخر
انا طينة من تذكارات شرسة
انا العالم القديم المثابر
لم احترف الحياة الصعبة
ولا اصل الى نهايات من حرير
هذا مربك لنمط العالم
ذي الحواف المنهارة
كل ما تدركه مني
اشارات ناقصة
هي القصص الرديئة ذاتها
لم يعد واردا كسر المجرى
انت وحسب.. شاعر في العالم
فمه ريشة الملاك

وجهه ذلك الطائر
والأخطاء المغتفرة لم يعد واردا
أن تمر من هنا
فقط لانني اتذكر
تعبر الابدية بمحاذاتي
سيلا من النجوم والقتلى
بالكاد يمس جذوري العالية
أتذكر ..فتعشب يدي بالحنين
ملائكة هنا وهناك
ينتشرون هباء وذهبا
الألوان يانعة ماتزال
في صراخ العالم
زاهر الغافري ..عبدالله الريامي
وأشياء من هذا القبيل
لم تزل هنا أوهناك أوفيما بعد
الزمن السهل ما يزال واردا
وفرصادك يا اقصى ارض
حارا يقطر في سريري
الموت الذي كنت واريته الايام
بعد لم يمت بجدية
الصحراء ضيقة ماتزال
والوعل لا يكفي بقدمين

* شاعر من سلطنة عُمان

رغم هذا وذاك
ما ازال اعمق بصيرة
من مثلث برمودا
لي كل صباح حبيبة
ومرة بعد مرة
تحت جلدي بلاد
هنا أو هناك
أو فيما بعد
اطل صباحا ما ازال
على الشرفات وآخر الاخبار
على وجوه تخضل يأسا وخيبة مرة
لكن ما ينطفئ هنا
يحتمل بريقه في مكان آخر
العليق والثآليل الزهرية
اسفاف اظنه يحتمل
النفاية كما انجاب الاطفال
معرفة ثانية ليست أقل أهمية
عما قريب ستورق كلماتي
في جحيم أكثر جدارة
والدخان سيأخذ معناه في الأعالي
رغم الدنيا والآخرة
اطل صباحا مازال
على ما يذبل من أشجار صديقة
وطيور تهب ريشها للنسيان
غفواتي القصيرة
تجز معرفة العالم

نظرتي المرتابة في الهزيع الأخير
وحدها سقف ومستقبل
حياتي فراشة قصيرة الأجل
رقصتي في الضوء القليل
رائحة هجينة في الجوار
رغم هذا وذاك
بلاد سعيدة أحيانا
تدعوني إليها
لم يعد واردا كسر المجرى
الكأس في وارسو
هي ذاتها في هافانا
ولم أزل وفيا لأزهاري
وفيا لرحلات الصيد المتأخرة
بندقيتي فارغة إلا من النجوم
ووجهي ذلك الطائر
بين الكأس والشفة
برية تصطخب بالوعول
بين الكأس والأخرى
جدل حزين
لا يؤدي الى فردوس
الرصاصات الطائشة
هي ذاتها كل ليلة
السيرة ناقصة
إلى الأبد

«كأن» حركة شعرية

جليل حيدر*

كأنني عاطل عني.
يزحف جيش من مقدمة قلبها نحو بوابتي المغلقة
مؤكداً ازدهار وردة وتفتح جسد
كأنها عاطلة عنها في مزقها وإطراقتها نحو الغيوم
كأننا عاطلان نلملم رسائلنا من نوافذ مفتوحة على الأنخاب.
كأنني ثائب الى هاوية هناك في المطار، أو في مدينة المعدن وقصائد المقهى.
كأنه حلم ناقص تنقصه الرحمة، رحمة المحبين والحواليين في احتفالنا بالمذاق. هناك تنفلت الفتنة كلما لمست فراشها، وتيقنت أن امرأة عارية تستيقظ في سريري على مهلٍ كالخوافي. أو بجسارة
مثل صباح شعبي في سوق الغزل أو اصطياد طائر عجيب.
«رائع رائع!» وهي تلكزني برهافة، تتمايع، تتهدل، تتفصحن. «وداعا» وهي تفر. «وداعا» وأنا باق مثل عمود متخلخل، أو شبح خرج من حفرة.
كنا نكتمل فتناقصنا، كنا نزداد فانقسمنا، ذهبت تنتظر العيد وبطاقة الدعوة، وأنا الى الحرام الحلو
كاتما جواي. لا هي تنفصم ولا أنا الآيب من كلماتها. كلما قالت ((حبيبي)) يقع طائر من قلبي مع رمانة تنفرط على سجادة نظيفة. فنهذي حتى صباح الغد الناحل بصحبة مخدع.
كأن جزءا من ناكر الجميل يعترف بآهته قبل وصول القطار.
وكأن المحطة تقضم روحه بوحدتها، وكأن الحواليين ضحايا حرجٍ أو ملمة.
بأي نجدة أثق، والنيران ترتفع حول البيت؟
كأني قاتلت دبا وانهرت انهيارا نصفيا
كأن قطيعا من التماسيح يحاصرني في مستنقع
كأني انحدرت من جبل مع ثور وحشي إلى هاوية.
وكأن نسرا يأكل قلبي قطعة قطعة وأنا انفتت.
المحب حزين، وملائكته تخلت عن أجنحتها
في حانة، روادها يهمسون لامرأة بثوب أسود، وشفاه تتمتع
بالطرب،
وعينين لغويتين.
المحب يظهر تمرينه بمهارة الأرملة.
بعد أقدمية الندامى يفحصون عن كريات دمهم كرية كرية،
كلما ابتسمت في مرآة الجمع، أو بكت في انفرادي.. سائلة عن هوية الخيال،
مفكرة بقناطر وقطيفةٍ، والحقائب المختفية تحت السلالم،
كما في زحمة ظلام،
كما في فيلم بالأبيض والأسود،
كما في قصر مخيف يبحث فيه اللصوص عن جوهرة.
عمل مؤلم يحتف بعزلته وارتباكه، مثل كل تلك الغروبات على شاطئ رملي بارد بقلوب حارة.
لا تهدئة ولا مستشفى تفي حق الحب الآن، إنه ينفي أحباءه،
يسيئ إلينا بشحوبه، باضمحلال توقه،
بتأخر فجره، عمل مؤلم حلو بانكشافه وستره.
جغرافيا العين.
تاريخ الشرارة.
هزيمة اليقين في حياء الجملة.
وقاحة المتواري تحت اللحاف.
السطو على جارة نائمة تحلم بالإغتصاب.
كل هذا هي مرآة انفرادها، وهي في مرآتي.
ولأنها لم تأبه بنا: نحن قراء المقام والموشحات الأندلسية وهي في قصرها الكبير، على مقربة من شهقة أو صعداء، ولأنها داخلة في الحكاية الداكنة عن أمير الظلام، عن الأحراش والغناء، أمضت سهرتها بحياكة سجادة للذكرى، مثل بنج موضعي، أو سرير الأرملة، وينتظرها الرجل قبالتها تبكي، مودعة عصافير المغرب من زجاج البار، منحدرة مع أجنحتها إلى حفاوة السهوب.
كل هذا في مساء مكتمل بالضوء والانشداه.
كل هذا في زمن خطأ وجيران سوء، كل هذا التناقص.
لأنها تترك بقعة من مقاصدها أجوب فيها، منتميا إلى سريرةٍ كالخجل، تترك ورقة على الباب

* شاعر وكاتب من العراق يقيم في السويد

وتخلي آثارها من المكان. لأنها تتلفت هنا وهناك باحثة عن طائر تائه،
وأنا قبالتها أمسك بريشة من ذيله الأبيض.
أمسك بأثر جديد.
أما بعد. فلا أنين فرقة الانشاد، ولا مواساة أم كلثوم، يوقف هذا الزخ، لمن يتوسل هدوء ريف.
لأننا أصغينا إلى الوقع ذاته، بين كل تلك الترانيم الأرضية في الأسواق والمقاهي، كان علينا أن نمسك برأس الخيط وسط هذه الثلة من الأمسيات،
حيث صخرة الماضي تزاحم رغبة الينبوع.
ولأننا بلا ذخيرة في شتاء أعزل، مع أشباه مهددين بالقول، سافرنا وسط هزة وزلازل.
وسط عميان يدحرجون صراخهم في معركة.
وكان أن خسرنا نداءنا في الغبار، لأننا هكذا نسافر بمشقة الغريب،
وقلق المتسول،
وانكسار المطلقة.
لكنه الشجار متلائما مع خريف مضى،
بإسعافات أولية لمرضى الشفق
أعني:
صداقة الحاجبين
تاريخ النظرة
غراء تستوعب القادمين إلى موانئها المثرثرة.
رأس فريق إلى المعضلة
شهوات ذهبية وفودكا بالليمون.
اسمها وهي مخلصة إليه.
صوتها حيث تقع طيور أسيرة من النوافذ
وأعني، ربما، كثرة الهمس في القرى، وتوتر الكحول في المدن.
شربة شربة، وكأسا فكأسا حتى يصحو الفجر على الغائبين.
وأعني جمالها، كلما انتبهت الى هروب غزالتها، بعيدا عن حاشية الكلام.
ثم ترصن الفوضى، وتفوضن الاتيكيت خافية آثارها عن الادلاء وشهود الزور.
فبأيما «معا» نرحب بنا؟
الضوضاء، التي ابتعدت عنها، تأكل نيرانها بقية شتائي. لأنها تدرك أني وحيد بما يكفي، لأضع رأسي أخيرا في المشفى.
وبما يكفي لأراهن على صلابة العود في ظهيرة ثورية.
لأناقش المد، وأحاسب القضاة.
وكأني أهوى خفية اشارتها في زحام الشك، أو في تصاوير سياحية عن الثلج والمساواة.
كأني أهوى لأني المعذبة ورأسي اليابس.
كأني في المحجر اشتم حراسي على مرآى من العقيدة.
وكأننا قطبان يبحثان قضية الحدود، بمساعدات جانبية، تلهمنا وقتا خالصا كالذهب، ونداوة على جانب خفي من النهر. نهر عبورنا المضلل.
لكن جاذبية تحت لغوية، تخرق أقواس الغريزة، بانذارات جسدية، باستقبال.
كمن يقفز سورا ليصل إلى نفسه.
وكمن يطل من بناية، على حادث في الطريق.
كل شيء ينسرب: تلاويح السمار. قلائد فضة الزعل. نسور فضائها إذ تمشي أو تتمايل
كل شيء ينتخب هويته، حيثما ذهبت، إلى نار وسعادة أو تباه.
كان عليها أن ترمم تماثيلنا، تعيد صياغة الحب هوينا هوينا. كإيماءة تدلنا على المؤامرة، كأناقة السر،
وفحوى الخفاء، كأصرة بالمستقبل، كشبح
عاشقة يتخفى وراء رمزه، أو يتهيب
من ظله الفريد. أية ذائقة تجرع
شفاءنا مرحبين بالعلم الأبيض؟
كل هذا قراءة خاطئة لنسياني
محاطا بتراتيل ونصائح
باصابع ملطخة وعقاب
كما لعاصفة تركت خلفها أبناء للذكرى
ونساء بنفير عام
كأن تايتانك تغرق والناس ينتحبون.
كأنها تفكر ب كيت وكيت ب
أن يخرس الكنار ويجف الجدول كأنما عوقب زمن على سيرته.
الذهب الذي احتملنا بريقهُ. الهدف المحذوف. وترنحت كأن...

دعوة خاصة للجميع

منذر مصري*

تِلكَ الأَسماءُ الَّتي لا تَعني شيئاً ، ولَكِنَّها ، في ذاتِ الوَقت ، تَعني كُلَّ شَيء. تِلكَ الأَسماءُ الَّتي لا شَيءَ ، دَبقاً وشائكاً مَعاً ، بِقَدرِها.

١- خطاكَ المسرفة

(مُصطفى عِنتابلي)

لَن يَعني شَيئاً آخَرَ
أَن أُناديكَ أَو
أَغمِزَ لَكَ
وَأَنتَ تُخاطِبُنا اليَومَ بِظَهرِكَ
وَتَكتُبُ لافِتاتِكَ
بِخُطاكَ المُسرِفَة .

***

أَيها الأَحمَقُ
اِنحَنِ قَليلاً وَأَضِئ لَهُم حِذاءَكَ
يَوماً يَكتَشِفونَ أَنفُسَهُم
فَيَكونُ لأَجلِهِم
فَناراً ..

٢- أحلامٌ واقعيَّة

(محمَّد كامِل الخَطيب)

تَبدأ
بِنَوارِسَ مُمَزَّقَة
وَأَحلامٍ أُصيبَت بِعَدوى
النِّهاياتِ الواقِعية .

***

وَتَنتَهي
بِأَطفالٍ يَشِبُّونَ بِجُملَةٍ واحِدَة
وَأَعشابٍ تَنبُتُ عَلى
سُطورٍ قاحِلَة .

***

مُتَخَطِّياً عَلى الدَّوام
اِمرَأَة ..

٣- مُستَثارٌ وَمُضطَرِب

(محمَّد كامِل الخَطيب)

مُستَثارٌ وَمُضطَرِب
كَمَركَبٍ شِراعيٍ صَغير
تَهَيَّأَ لِلإِقلاع
في فَجرٍ عاصِف.

***

أَيُّها الرُّبَّان
العالَمُ لا نِهايَةَ لَهُ
وَأَنتَ مازِلتَ
مُوثَقاً بِالشّاطِئ ..

٤- البَريء

(بَندَر عَبد الحَميد)

وَأَنتَ تَخُطُّ
شُطآناً وَنُجوماً
مُوسيقى وَأَسماء
اِنتَبِه
اِنتَبِه أَيُّها البَريء
كُلُّ شَيءٍ يُمَزَّق
وَخَلفَ ظَهرِ يَدِك
تَقِفُ
وَردَة ..

٥- الظِّلُّ الجَاف

(لُؤي كَيّالي)

إِلى هَذا وَصَلَ بِكَ الصَّمت
إِلى تِلكَ الالتِفاتَةِ البَعيدَة
صَوبَ ظِلٍ جافٍ
بِلا طَعم
يَظَلُّ في عِزِّ الظَّهيرَة
نِصفَ وَجهِكَ .

***

إِلى هَذا وَصَلتَ أَنتَ بِالصَّمت
إِلى تِلكَ الإِغفاءَةِ العَميقَة
في عِناقِ جُثَّةِ الحُلم
حَيثُ يُجاري قَلبُكَ بِإِطباقِهِ الأَخير
فَمَكَ ذو
الابتِسامَةِ الدَّفينَة ..

٦- رُوحٌ دَسِمَة

(نَزيه أبو عَفَش)

بِمِعدَةٍ مُطبَقَةٍ قَصَدتُ إِلَيك
وَبِجُوعٍ دَخَلتُ بَيتَك .

***

وَقَد اولَمتَ لي
عَلى مائِدَةٍ عامِرَةٍ بِأَطباقِ الخَواء
بَدَلَ الحَساءِ البارِدِ وَاللُّحومِ المُعَلَّبَة
وَجبَةً سَخيَّة
مِن رُوحِكَ الدَّسِمَة ..

* شاعر من سوريا

٧- عقربُ دقائقَ وحيد

(مُصطفى عِنتابلي)

ما عُدتَ
(مُضطرباً كثيابٍ في غسّالة)
ولا ضائعاً مثلَ
(عَقربِ دقائقَ وحيد
في ساعة)

***

مُنذُ على التّحديد
أربعِ أو سبعِ أو
عشرِ سنوات
حينَ لا تدري ماذا رَميتَ
وماذا أضعتَ
وماذا أُخِذَ منكَ عنوةً
(فوضعَ قلبَهُ
في قطرميزٍ زُجاجيٍّ نظيف
وَرَفعَهُ على
الرّف)

٨- الأسماءُ ذاتُ الرّنين

(بولُص سَركو)

إلامَ تحوّلَت الأسماءُ ذاتُ الرّنين
الكلماتُ المسطّرةُ بماءِ الذّهب
الحِكَمُ الجليلةُ الّتي تُحيطُ بكُلِّ شيء ؟

***

إلامَ صارت هاتيكَ الأساطير
الأسرارُ الغامِضَةُ المُقدّسة
الألغازُ المُستحيلة ؟

***

وَبقيَ لكَ الشّعر
نهرُكَ الأخير
حيثُ
لا بهجةَ تنبجِسُ من نبعِهِ
ولا حُزنَ ينبتُ على ضِفّتيه
بَل مُجرّدُ
قاعٍ عميق ..

٩- الدّائرةُ الحمراءُ منَ الدّريئة

(مَرام مَصري)

لا تَغضَبي
تَعلَمينَ أنّي لَم أتَقصَّدِ الإساءَة
إنّهُ طبعيَ الّذي تعرفينَهُ عَن تَجربَة
أقولُ ما لَديَّ جُزافاً
دونَما تفكير .

***

لا تَغضبي
تَعلَمين أنّي ما كُنتُ لآتيكِ
بِهذا القوسَ المشدود
وأُطلِقُ عليكِ مِلءَ جُعبَتي مِنَ
السّهام
لَو لَم ألمح في وَسَطِ دريئَتِكِ
روحي
مِثلَ دائرةٍ حمراء ..

١٠- بِذاتِ الفَمِ والقلبِ واليَدين

(محمّد سَيدة)

لِغيري أن يُقاضيكَ
وَلِغيري أن يَحكُمَ
لكَ أم عَلَيكَ.

***

وَلي .. حينَ هَذَيتَ وَهَذَيتَ عَنها
وأقسمتَ أنّكَ لا تَعني
شيئاً آخرَ على الأرضِ
سِواها
أن أُصدّق
أنّكَ
بِذاتِ الفَمِ
وَذاتِ القلبِ
وَذاتِ اليَدَين
كُنتَ تَعني
...
كُلَّ شيء ..

١١- أتظاهرُ بأنّي أصغي

(محمّد سَيدة)

سَوفَ أتظاهَرُ بأنّي أُصغي إليك
حَتّى تُفرِغَ مِن قَول
كُلِّ ما أسمَعتَني إيّاه
لِلمَرّةِ الأُولى
بَعدَ المَرّةِ الّتي لا تُحصى
بَعدَ الألف .

***

وَحينَ تَصرخُ بي مُتسائلاً
إن كُنتَ بَعدَ كُلِّ هَذا
تُعَدُّ عاقِلاً أم مَجنوناً
سَوفَ أهزُّ رَأسي
دُونَ أن أُجيب
...
مُتَظاهِراً بأنّي
لَم أفهم نَبرَةَ السُّؤال ..

١٢- تشرق في مقهى وتغرُبُ في مقهى

(أحمد شليلات)

في الفترةِ الصّباحيّة
ما بينَ السّاعةِ العاشرة

وَالواحِدَةِ ظُهراً
مَن يُريدُ أن يَلقاكَ
فَأنتَ على كَرسِيِّكَ المَعروف
في مَقهى الرَّصيفِ الشَّرقي
تُراقِبُ المَوتى يَعبُرون .

* * *

وَفي الفترَةِ المَسائيَّة
ما بَينَ الخَامِسَةِ وَالتَّاسِعَة
مَن يُريدُ أن يَلقاكَ
فَأنتَ مُمَدَّدٌ
لاتُبالي بِشَيء
عَلى كرسِيِّكَ المَعروف
في مَقهى الرَّصيفِ الغَربي
يُلقي عَلَيكَ نَظرَة
الأحياءُ
وَهُم يَعبُرون ..

١٣- هوَ مَن يقرَع جَرَسَه

(أُسامة مِنزلجي)

لَن تَستَطيعَ الإدِّعاء
أنَّكَ نادَيتَهُ مِنَ الشَّارِع
أو أنَّكَ إتَّصلتَ بهِ هاتِفيّاً
ولَم يَجِب
لأنَّهُ دائماً هُناكَ
يَنتَظِر .

* * *

بَلَغت بهِ الوِحدَةُ
أن يَشُقَّ بابَ بيتِه
وَيَمُدَّ يَدَه
وَيَرِنَّ الجَرَس
مَرَّةً أو مَرَّتين
وَيُغلِقَ الباب
ثُمَّ يَرجِعَ خَطوَتين أو ثلاث
خَطوات
لِيَعودَ مُسرِعاً وَيَفتَحَ
البابَ
فَلا يَجِدُ أحداً ..

١٤- أنا مَن أعطى ظَهرَه

(محمَّد سَيدَة)

ألَستَ مَن دَلَّني عَلى هذا النَّبع
وَأخَذَني بيدِهِ إلى هَذِهِ الواحَة
ألَستَ مَن عَلَّمَني كَيفَ أعقِدُ الحِبال
وَكَيفَ أقفِزُ عَلى ظُهورِ الأحصِنة
وَهيَ تَعدو .

* * *

ألَستَ مَن أعطاني قوساً وَسِهاماً
ثُمَّ وَقَفَ لي في أوَّلِ الدَّرب
وَصاح : ها قَد جاءَ دَورُكَ
فَقَد إشتَدَّ ساعِدُكَ الآن .

* * *

وألَستَ أنتَ مَن خابَ فألُهُ
عِندَما أعطَيتُكَ ظَهري كامِلاً
راجِعاً مِن حَيثُ أتَيتُ
وَقَد رَمَيتُ القَوسَ أرضاً
قُربَ قَدَمَيكَ ..

١٥- بَدَلَ العُصفور سِكّين

(وَديع إبراهيم)

قَبلَ أن ألتقيكَ
شاهَدتُ طِفلاً يَحملُ قَفَصاً
وفي داخِلِ القفص
بَدَلَ العُصفور
سِكّينٌ .

* * *

كَتَبَ عَنكَ عادل قَصيدَة
لا أذكرُ مِنها
سِوى أنَّ وَجهَكَ
في الزِّنزانَة
صارَ خالياً مِن حَبِّ الشَّباب.

* * *

سَجّانو الوَداعة
إذا أعادوا لَكَ الشَّوارِعَ
مَن يُعيدُ لَكَ
المَواعيد ؟ ..

١٦- صَباحات مُؤبَّدَة

(رِياض الصَّالح الحُسين)

لا أحسُدُكَ
عَلى سَماءِ قَميصِكَ الزَّرقاء
وَلا عَلى غُيومِ سَقفِكَ الماطِرَة
مِن دُخانِ السَّجائر
وَبُخارِ أباريقِ الشَّاي.

* * *

لا أحسُدُكَ عَلى طَلاقَةِ
نَظَراتِكَ
وَلا عَلى مَسَدَّسِ فَمِكَ الآلي
ذي العَشرِ ضِحكات.

* * *

لا أحسِدُكَ
عَلى شعرِكَ (بِفتحِ الشِّين أو كَسرِها)
الرَّقيقِ المُنفَلِش
وَلا عَلى نِساءٍ لا حَصرَ لَهُن
مَجنونات بِك.

* * *

لا أحسُدُكَ عَلى
قَمَرَتِكَ القَزَحيَّةِ في قَلبِ العاصِمة
وَلا عَلى
سَريرِكَ العَريض ذي الفراشين
والثَّلاثَةِ أَغطيَة.

***

لا ... لا أحسُدُكَ عَلى شَيء
سِوى صَباحات مُؤَبَّدَةٍ
لا يُفسِدُها
صَوتُ
مِذياع ..

١٧- حصانُ السَّاعةِ الثَّانيةِ والنّصفِ ليلاً

(مهدي محمَّد علي)

يَوماً سوفَ تَكتُبُ شَيئاً
عَن صَديق
صادَفتَهُ في مَحَطَّةِ القِطار
وَعَن ثَلاث لَيال بِنَهاراتِها
عِشتُماها مَعاً وَكُلٌّ مِنكُما
يَحسَبُ رَفيقَهُ شَخصاً آخَر
وَكُنتَ تُناديهِ فَيُجيبُكَ
وَكانَ يُناديكَ فَتُجيبُه
بِغَيرِ اسمَيكُما.

***

وَسوفَ تَكتُبُ أيضاً شَيئاً ما
وَلَو بَعدَ عِشرينَ سَنَة
عَن لَيلَةٍ قَضَيتَها ساهِداً أَرِقاً
وَأَنتَ تَقِفُ عَلى نافِذَةِ غُرفَةٍ صَغيرَة
في فُندُقٍ مِنَ الدَّرَجَةِ الثَّالِثَةِ أَو
الرَّابِعَة
في بَغداد
فَرأَيتَ عِندَ السَّاعَةِ الثَّانيَةِ والنِّصفِ لَيلاً
حِصاناً أَبيضَ بِلا سَرجٍ وَلا لِجام
يَعدو لا يلوي عَلى شَيء
عَلى طولِ شارِعِ الثَّورَة.

***

وَأَنا بِدَوري سَأَكتُبُ شَيئاً
قَصيدَةً عَلى الأَرجَح
وَلَن أُرجِئَها زَمناً طَويلاً
بَل هانذا أَكتُبُها الآن
وَهيَ عَنكَ أَنتَ بِالذَّات
يا مَن أشارَ إِلَيَّ
وناداني بِاسمي
وَهُوَ لا يَعرِفُني
ولَم يَرَني مِن قَبل
أنا الحِصانُ
المَزروبُ في الحَظيرَة ..

١٨- البيتُ المتنكّرُ بِفندق

(محمَّد خير علاء الدّين)

لَو لَم أُخطِئ يَوماً
وَأَصعَد إِلَيهِ
أَسأَلُ عَن عِنوانِ صَديقٍ قَديمٍ
عادَ مِنَ السَّفَر
لِما كانَ لِيَ أَن أَلحَظَ
لَوحَتَهُ الصَّغيرَةَ الكالِحَة
وَالسَّهمَ المُشيرَ
بَعيداً عَنه .

***

إِنَّهُ لَيسَ فُندُقاً
مِن أَيِّ نَوعٍ آلَت إِلَيهِ الفَنادِق
وَفي الأَصلِ لَم يَكُن
وَمازالَ بَيتاً قَديماً بِالقُربِ مِن
مَرفَأ الصَّيدِ المُندَثِر
تَصعَدُ إِلَيهِ عَلى دَرَجٍ خَشَبيٍّ
مَكشوف
لِيُرَحِّبَ بِكَ
أُصيصانِ مِنَ الفِتنَةِ وَالقِرطاسيا
عَلى جانِبِي بابِهِ المُغلَق .

***

أُنظُر
هَذِهِ غُرَفُهُ الخَمسُ الكَبيرَة
بِسُقوفِها العالِيَةِ الَّتي تَهُمُّ
بِالسُّقوط
وَجُدرانِها الكِلسيَّةِ المُتَشَقِّقَة
الفارِغَةِ أَبَداً إِلاَّ مِن
أَسِرَّةٍ هامِدَةٍ
تَحتَ أَغطِيَةِ الغُبار
وَكَراسيَ قَشٍّ عَرجاء
وَخِزاناتٍ مُتَداعِيَةٍ
سُنِدَت عَلى الزَّوايا
كَي لا تَقَع
تُعيدُ لَنا مَراياها الصَّدِئَة
نَظَراتِنا الذَّاهِلَة .
/
لا ...
لا أَظُنُّ في مَدينَتي
فُندُق آخَر أُوصيكَ بِه
هُوَ مَن عانَدَ كُلَّ هَذا الزَّمَن
وَتَحَمَّلَ كُلَّ هَذا البَقاء
لأَجلِ
لا أَحَد ..

أزهار العطب.. زغاريد الغبار..

عصام ترشحاني★

(١)

ادخلي..
في المساء المشمس..
زيني قلق الجدران والنوافذ
بنبات الصهيل..
ضعي
ملصقات الحجر الشهيد
على عورات الحلم
فتلك أصابع الهديل المعشبة
تضغط على الزناد..

(٢)

للحصى
بنفسج يشرق
في الرماد..
للبنفسج،
رغبات السمرمر،
شواطئ غامضة،
وجماجم كثيرة..
فهل تسرقين من هرم الظلام
توابيت الأنبياء
وقبضة الحرية؟

هل أعطي القوارب الملتاعة
لفرائس الرمل
وجنّيات الأرجوان؟
هل أعطي الروح،
زهرة الحب والسياسة؟
للنهارات المبعدة
نبضان متخاصمان

جحيم آهل بالغيوم والأمطار
زوبعة أليفة
كبرتقالة..
فمن سيوبخ التمثال
الذي لا يجيد سوى الرتابة؟

(٤)

أمام عناقيد الدم
كان طرف الربيع يصرخ
وكنت تركضين بين ملحمتين..
ثمة دماء
توزع هداياها الزرقاء
على القبائل..
ثمة قبائل
تجهل كيمياء الحرب
وترفض
أن تتسخ بانتصاراتك..

(٥)

بشهوتها،
ترسم أزهار العطب
كانت تتصيد شباب الكلمات
ومن السماء الى القارعة
تلقي بالأشعار المجنونة والقبل..
أي مصباح وحشي
يجادل الموت
ويقرأ النشوة الكاسرة؟
أي شهاب هذا الذي
يقفز بين فخذيها
وينفلت في الدماء
كنار خالدة؟

★ شاعر من سوريا

(٦)

في الأمسية التي جمعتنا
كنا نقف
بين القصيدة، وشعلتها..
نطارد أرواح البيلسان
ونمتزج بالمجهول
الذي يغني..
لماذا
بصرخة خفية
تنقرين غيرتي؟
تسمحين للوهم
أن يرتدي زمرد اللهب؟
تبعثرين دهشة عطرك على الجميع؟
لماذا كغزالة مكابرة
تلتهمين تفاحة ذهولي؟
وتنسين محار قلبي
ينتظر عند العتبة؟

(٧)

لامرأة تتجول بالنور
وترج الهيام والأرق
لامرأة تتجدد بالخمر الالهي والضرام
أتوزع بين النجوم والقبور
- أنا الذي
يتلذذ بالمحرمات-
وأكاد أن أسفح الصوت
هذا الفضاء لنا..
وكل هتكٍ مخصب
مباح في حدائق الهاوية..

(٨)

له أن يهبط أغوار الجسد
يتهجى جمال العاصفة
ويقرع بنشوته
أجراس الوميض..
هل يخفي ثورته
في الفراديس المرعبة
أم يبعث جنون الكلمات
من الحلم؟
لها..
أن تخترق النهايات الأولى
أن تجرب في النار
وأن تخدش حياء الأشجار..
له
أن يأكل تفاح المزامير
وأن يسرق
من الهلاك
رعشته..
لهما،
تشعل المجرة
زغاريد الغبار..

(٩)

انهمري
أيتها الجماجم..
فالرعد لتوه
يخرج من المغارة..
يجاهر بنشيج العطب
ويبحث عن امرأةٍ
لا تشبهها الأنقاض
انهمري أيتها النيازكُ
فنباتات المتعة
تمارس الشذوذ علنا
بأصابع الموتى..

الفرح هامتي

رياض العبيد★

باكرا، على عجلٍ، أحزم الأنفاس
بقبضتي
وأدفنها تحت
شجرة لا تثأر لأحد سوى الأزل
أخنق اللحم في الشهوة
لا تلمسني وأصرع
الجبل يحتفل بعيد صمته الفهد
ولا يعير التفاتة
لقرع طبول المتاهة
الأخضر النحيل مل الانتظار
في إطار البراءة واستقل
قطار الغضب
سأعلن حسم العلاقة بالمكان
وأخلعني من الهدوء الجبان لأعدو
الفرح هامتي السوداء
تصدعت من كثرة حسادها الألفاظ
أضعت مفتاح الجنة
الذي أعارني إياه إبليس
في لحظة سكر
ولم أعد أدري
الطريق إليّ
الذي غاص في الآخرة الصدفة.

★ شاعر سوري يقيم في ألمانيا

الأمكنة

سأطري خاطر هذا الماكر الزمن
بجرعة ويسكي وأفيون
لينعس بعضا من الوقت
على ساعديه، وينسى وجودي
بين يديه ويمضي إلى حيث يشاء
دافعاً إياه إلى براهين
لا تدحضها سوى هندسة
فراغات باردة
من أين أتت كل هذي البلاهة دفعة
واحدة، لتصنع من عمرنا
شاطئاً عانساً على كتف
بعوضة هي الملل؟
دربنا الحذر طويلاً على المراوغة في الحرب
كالمصارعين، لينجو بنا من غدر العاصفة
والإخوة الأعداء
فلم تجن يدانا سوى شوك
ضاقت به الروح والأمكنة
أنظر إلى الشك بعين اليقين
المدماة الوحيدة، وأترك
الغربة تفترس أحشاءها
كدودة القز
خارجني. هوائي المظفّر.

قصائد

هدى الدغفق*

تلميذات

سيطرّز درسٌ أحرفه
التلميذات سيقرأْن
ما أعذبهُ
صوتهُن
فيه
الدروس
كلّها
....تَهيم .
على كتف المدرسة
دجاجاتٌ
يوميا
هذا موعدها
تقشع الحرف عن الكلمات
في ناحية أخرى
بوابٌ يتراعد منه السور
يصرخ
في........
شارع أعينهن .
موعدها الآن
العاشرة صباحا
تطهو سيدة
قرب السور
وجبتها
جوعهن بلاجلد
يشمها..
يغضب موضوع اليوم
.......ويرضى
في أصواتهن.
يا لعذوبتها
شفاهٌ
تتنفس وردالكلمات
تتشقق من تكرار الدرس
أحرفهن عطشى
حواسهن تتلفت
دون عيون
نحو المعنى

تزاوج

فضة
على صدرالصباح
ترتعش
الشمس
جمرة عسلية
مساء
تلعقها الشفة الزرقاء
بين أصابع الموج
رقة تنساب
خصرهاالبدان
دموعها الأرجوانية
شفق
تسكبه البرتقالة
في كأس عاشقها
أحلاما
ترتعش
في يدالشاطئ
كل يوم
يزفها
إليه..
هكذا.

قطرة

أنحني
للماء
يرفعني
إليه
أرسل
قبلتي
لله
كيف لكل شيء
أن يكون
الماء.

* شاعرة من السعودية

أجــــراس

علي المخمري*

لا تأخذوا من وقتي ديمومة الرحيل
ولا مساءاتي الحزينة
لقد أشرقت أعيننا بالغياب
وأمطرنا الحياة
بما تستحقه من دماء
أسوارنا علينا ولنا
قميصنا الموت
بلغ أناقته القصوى
في حدائقنا السماوية
ترقعنا الأبصار بإعجاب
مريض ، وهواجس شيطانية
* * * *

العالم ملهى
لراقصة وحيدة
والأغبياء يتلمظون بشهوات ناقصة
وأعضاء فقدت سراويل الوقت الجديد
العالم أقبح من ذنب
أججوا بارود الأبدية
وسدوا أفواه الليل بثمر الفجر
خلخلوا أدراج التاريخ

أوراقكم في غصن الزيتون
هويتكم ضوء الشمس
الزمن طاحونة عمياء ،
والبشر حب الحصيد
* * * *

عندما تحدث الحجر
بمشاعر البشر
صمت البشر
بمشاعر الحجر
* * * *

لا يصمت الآن
إلا قبر موحش
لا تصمت الآن
إلا مرايانا في وجوه
ثرثارة ..
ارفعي الصوت
أيتها الأجراس
حتى
تخشخش الطير
في خرائب الصمت.

* شاعر من سلطنة عُمان

تفصلنا القنينة..
يجمعنا الماء

جميل مفرح*

كالعادة.. نحسب أنا منفردان
وأن جفون الردهة تكتم خلستنا
ندفعُ بقشيشاً للنادل
كي تطفئ بسمته الموقوتة
رجفتنا
وليعفينا من كلمات
الترحيب المفتعلات
ومن عينيه
يباغتنا بشرارهما الواشي..
فليأخذ ما شاء لما شاء
ويتركني الآن أصب دمي
حبرا من ثلجٍ
ودموع المفقودة شعراً من جمرٍ
وجفون الردهة ميقاتا
أشبه بالهذيان المقصود..

***

كالعادة.. نتقاسم ذنب الأشياء
الموؤدة بين فمينا
تركض أعيننا،
نتسابق صوب فتيل الذكرى...،
نتنبه أنا نخبو في قنينة ماءٍ
تتوسط جلستنا المحروقة
نطفو فنسيلُ على فمها
ليرطب كل منا
طين الكلمات على شفتيه
...، ...، ابتلعتنا
...، القنينة
ثانية
فتوارينا في رائحة الماء
وعدنا للحجرة/ ثلاجتنا الأولى
نتفقد جزء الوقت المتبرئ منا
...، ...،
...، وتعاتبنا
ما أشبع رائحة الموتى
ما أسرع ما شاب البرد فأنكر
كيف تسلى

* شاعر من اليمن

بزجاج النافذة المهزوز
وأنفاس الأغطية المخنوقة
حين اتخذت منا
رئتين...

❋❋❋

لحظات
تمضي كالبرق المتوالي
تقدح فينا الضعف المحتوم
فنهوي...،
نوشك أن نفقأ
إبهام الوقعة...،
حين يباغتنا لهب الاستسلام
نحاول أن يشعل فينا
لغةً أخرى
نمطر في هيئتها الإرباك
فنجتاز طواحين الذكرى
نتحدث...،
...، لكن
تفلت منا الكلمات...،
نلاحقها....،
يلهث فينا التعب المعهود
فيدركنا

نترضى حسرته بالعودة فوراً
نتباعد عنا....،
....، نخرج من قنينتنا
...، ...، فنعود
كما كنا غرباء..

❋❋❋

وأخيرا...،
نتحدث عن صنف سجائرنا...،
عن جلستنا...،
عن صندوق الأدوية
المتأهب
حين نعود وقد...
شج الموعد وجه تذكرنا...،
نتحدث عن حال الشعر...،
...، عن الشعراء
...، ...، عن الأمراء
...، ...، ...، عن الفقراء
عن الغرباء
المتكئين على رغبتنا
بسكاكين شراستهم.

الظهيرة

جولان حاجي*

كخطيئة بلا أمل ترقد تحت جلدي
كالحدقات الأبدية تختبئ نضرةً
خلف الأوراق الداكنة لكل شيء،
حقول القمح سوداء. مليئا بغيابي، بطيئا أزحف،
بين أضلاعي تطفو الصخور، تتدفق من فمي وعيني،
وقرية مني تسقط وتتلاشى؛
تعصف بي وجوه لا أجفان لعيونها
ومهدي يلاحقني: لن أكبر أبدا.
متأخرا أصل اليد المفتوحة، الينبوع القاتم لغيابي القديم؛
أوراق التين تخفي العتبات والجدران
وشفاه النائمين في الشرفات الشاحبة لفجرٍ لا ينتهي؛
الملح يملأ أحذية الغرباء الفارغة،
الشموع وحيدة تتنزه،
الغيوم تدخل ثياب المودعين لتأخذهم بعيدا،
يلوحون بلهبٍ لا يرونه ويروون لي حياتي.
سأبقى هنا،
تسيجني النوافذ الزرقاء لتلالٍ غادرت كراسيها ولم تصل،
في كل نافذة جدار يبتعد ويقترب، يتشقق ويلتئم؛
هنا الريح سقطت علي كالمدن التي ذابت
والوجوه وصخور السحب؛
حطت شفتي على شفتي، راحتاي على أذنيّ،
واختفت كلماتي تحت صوتي،
كل كلمةٍ استردتها الأصابع الأولى التي نسجتها.
جلست الظهيرة بين كتفيّ، وكلمةُ شمس تولد من حلقها
لتسقط على نافذة عنقي الوحيدة.

عابرو السماء المسطحة اقتربوا وحدقوا،
يد مقطوعة فتحت لهم النافذة من الداخل،
تبادلوا ألسنتهم وآثامهم واختفوا كبروقٍ
في أفقٍ وسط السماء المقفرة
نافذتي مفتوحة. الغبار يغطي الثلج القاسي.
يتوقف الأصدقاء الراحلون وينظرون بصمت
إلى بياض القرنفلات المعلقة من زرقة السقف
ثم يكملون غيابهم.
ينزع متشرد جناحيه ويرمي إلى النافذة عشاً فارغاً
الأخوات يرتبن المائدة البيضاء،
يضعن الصحن الذي لم يمس وكأساً تملأها كلمة من لحم،
ينظرن خارجي إلى نصل شاحب يغفو فيه ما سيأتي،
يصل خريف النهار،
والغيوم الخضراء للذين غادروا وحيدين هذا (الكهف الحي)؛
تقفز قطتي وبين فكيّها قلب تضعه في فراغ الصحن،
هناك من يدلق فوقه حبراً من ثلج،
مطر لا سماء له يفصلني عن وجهه.
بعينين مغمضتين وفم ممحو
يغادرني أبي
تناديني أمي في ثوبها الأسود لترضعني
كيف سأدخل وأرى
الليل يسطع في داخلي
والهواء يتدفق أزرق جارحاً
حاملاً ما فقدته، دون أن يوجد أبداً،
إلى الصخور السوداء للظهيرة اللانهائية

* شاعر من سوريا

أبد الغوص

محمد عيد ابراهيم★

*** من نهار إلى وحدة**

تقضمين دمي
بعبارة «أن أقتلك»، فأعود
من التراب إلى ضلعها،
وأحاور ظلي بدائرة من
غبار المكان وسكانه واسمها
فهو مني.
حاولتني كالمستند إلى شيء،
يد المكان على منكبي وحول ذاكرتي
أعود، أراها
في فساد التوجه
في السلب والمطلوب
وعند موضع الحاجة تعدل رأسها المتهاوي
إلى النوم،
تهدمني وشأني...
يأخذني – أردتك.
يصحو فرع نفسي
حتى أني غبت على ذلك
بذهاب أوقاتها أخبارها وطبائعها
بالبكاء البكاء وبلدانه،

*** جواب شكوى**

خيل لي أنه ظلك
المحب النار
تأوه للفعل، عاصيا وأليفا
فانساب في الجدار رحمة أو حمرة
طولها من خريف دموعك،
عابد ألوانها
حين تضرب في القلب، واحدا بعد آخر
أطرافها المطرية:
بالكشف والميل أسترها، أنا
الباني – فأذهبتك،
ضاق المكان، وشمسي ضيقة بالأفق...

إن دائي بكل طفولتها

*** غيري من جناحك**

واستهلكي من كتابي رغوته، بالتنكر
والهدم، إني نظرت إليك
علانية
فاطرحيني بالنفي أو بالصراخ–
وبين الأكف اخلعيني
إسورة من رماد بطيء:
طلبت إليّ،
فأجريت ناري
إلى شمسها في اليقين، كنسرين ينفلتان
– سبيل عليك إلى طاعتي –
ثم ناما أو افترقا
أين يسري العذاب بآلاتهم والحنين بأصفادهم
إلينا
لا في البدايات
ولا في النهايات بل
لحية الذبح أقرب.

*** راقبي ثدي النهار.**

ليبزغ –
قرّبت زقي وغلقت بابي
صوتي وخوفي إليك
اطلعي بكلامي عليك إلى البر من حولهم،
وتنادي
بمرحمتي تستقل خواطرهم،
نزل الملح في ثمر الأرض–
هل منفذ/
أين نارك نارك في يوم أدعوك
عفرّت لي.

★ شاعر من مصر

قصائد

عارف حمزة*

• مشهد:

مثل جثة تُرمى في البحر
رويداً
رويداً
سأتخلص
مثل هواء في غرفة مقفلة
مثل غرفة سأغادرها:
النباتات
لا تعرف الانتقام
لن يشكل أنين طائر
وخزا في القلب
أو أرقا في الليل
النباتات
ستدل
عليك
الرائحة ستمد في عمرها
وأغصانها
الثياب كذلك
المشاجب الأمينة الصادقة
الغبار
الحاسر
عن شكل العناق
الغبار
المتروك
من التفاتة السواد
في الحدقتين
الضوء المطفأ
صورة الغريبة
المأخوذة معي
مثل غرفة سأغادرها
سأتخلص
وأترك فسحة كي يحلم
أحلامي
كي يفزّ في الليل
ويؤلمه السرير والثياب
كي تؤلمه المشاجب
والنباتات المقيمة
كي يتأرق
ويتألم
من أجلي
هكذا سيكون المشهد:
أخرج من الغرفة
سليما.. جسوراً
وأتركها لمستأجر جديد
لمستأجر
أحسده. (٢٠٠١/٧/١٠)

• العذراء

أعيديني إلى رشدي
استردي شؤوني أيتها العذراء
بفأسك النبيلة أرشديني
واجعلي كلامي
سهلا
على النبات.
أنا الاسطوانة
التي
ستعذب أيقونتك يوما.
كآنية الأزهار
كلميني
احتفظي بي طويلاً
كالصحون الفضية
واكسريني
في الحرص.
يكبر ذنبي كلما عدتُ
وكلما ابتعدت
وذنبي دليلي إليك
ذنب رائحتك
الذي يأكل أصابعي في الصحو
ويردمها
في الغابة.
أعيديني الى رشدي
كي أطل بحكمة
على النهاية.
ويوما ما
سيأتيك طائر في الليل

* شاعر من سوريا

وينقر كفا من الزيت
ليقود الشفقة إلى القلب
والزي الساحليّ
لتخرجي إلى الشرفة
وتشهدي عاري
ويوما ما سيترنح طائر على غصن بعيد
بموشحه الطويل.
أعرف أن صورتك المعلقة في الكنائس
والفنادق
في صدور العذارى: ستؤلمني.
لن أفقد عادتي في الحانات
مقابل صورتك المباركة سأشرب الأنخاب
أمامك
ولن تستطيعي أن تشيحي بنظراتك عني
أمامك
واليدان المضمومتان على الأزرق البحري
تقطران ندماً
وخوفاً عليّ.
لن افعل شيئاً هنا
أربعة أيام وأذهب
سأقول كلاماً يؤلمني
وأمضي.
أيتها العذراء: لا تخرجي من حياتي
دعي حياتي
تخرج
وحدها.
الرجالُ مشغولون بالعنف
والنسوةُ بالاغتصاب
الكلابُ تجد الفرصة للنزهة
والتناسل
كلابنا التي أهملناها
كلابنا
التي
لن تعتني
ونحن
في الشيخوخة
كلابُ
الشوق
الضاري.

(٢٠٠٠/١١/١٤)

• قناص

المزهرية على الأرض
النظرات حولها
ترتطم
بالكريستال
النظرات الخفيفة بالأحمر الخفيف
حولها كبرت الوشاية
وكبر
الحب
في المرآة.
في وسط الطاولة كانت
المزهرية
التي
على الأرض.
لا تذكرين
ولا تعرفين
أنها الآن على الأرض.
أتذّكر: الهواء المؤلم في العنق
نظرة العناية بالجسد
الورد المسفوح بين الجسدين
بأنك وأنت واقفة
كنت
توخزين قلبي
وبأنني
لا استحق.
لا تعرفين
أنا استدارة الوجه
ونظرة الرعب
المزهرية
كانت تعرف
المزهرية المبنية من الكريستال
من أجل أزهارك.
في بلاد أخرى
لا أزهار تعيد ألق الماضي
ليس
من مزهرية
تسقط
فتختفي
من عينيك
نظرة
الحقد!

(٢٠٠١/٦/١٦)

مختارات من
الشعر التركي الحديث

تقديم وترجمة : **محمد آيت لعميم***

إن التصنيف الذي وضعه الجاحظ في القرن الثالث الهجري للضائع لدى الأمم، وخص فيه العرب وحدهم بصناعة الشعر اصبح اليوم مجالا للشك خاصة وأن الترجمة في اللحظة الراهنة كشفت لنا أن الامم حتى المهمشة، منها تشعر وأحيانا تشعر بعمق.

لقد عملت الترجمة اليوم على كشف شعوب وقارات شعرية، وكشفت لنا اشكالا من التعبير الشعري لم تألفها الذائقة الشعرية العربية القديمة، ولقد عمل هذا الشعر المنقول عن لغات العالم دورا أساسيا في فتح مسالك جديدة أمام الشعراء العرب المحدثين والمعاصرين والراهنين.

هناك عوامل عديدة وراء هذا الانفتاح على التجارب التي ظلت مهمشة وغير معروفة لدينا؛ أبرزها نضوب منابع الشعر في المراكز الثقافية في الغرب الراهن. وظهور شعوب كانت مطمورة ومغيبة لاسباب سياسية. فبعد التحولات التي عرفها العالم في العقد الأخير طغت على الساحة مجموعة من الاثنيات. وقد كان من الضروري التشوق لآداب هذه الشعوب ومعرفة طرق التعبير لديها.
هذا ما يفسر لنا اهتمام مجموعة من المجلات والدوريات والاصدارات بترجمة آداب هذه الامم ونقله إما من لغته أو من لغات أخرى ترجم اليها، وكما لا يخفى فقد انفتح الغرب على هذه الثقافات منذ القرن ١٨ و١٩ إما لاسباب سياسية- استعمارية او ثقافية. وقد ترجم الى الانجليزية والفرنسية آداب كثيرة لشعوب الشرق.
أيضا ظهرت رغبة لدى الشعراء في التفاعل والتقارب والتعارف، والبحث عن سبل لعولمة الشعر من خلال بعض اللقاءات والمهرجانات في فرنسا وسويسرا والغرب ناهيك عن ان الثورة المعلوماتية لعبت دورا كبيرا في كسر الحواجز بين الأمم في طرق تداول الشعر، وان ظلت بعض اللغات عائقا فان المسألة محتاجة فقط لبعض الوقت لتجد حلولا مجدية.
في هذا السياق بدا لي أن اساهم ولو بقسط ضئيل في نقل مجموعة من التجارب الشعرية لدى الشعراء الاتراك المحدثين.

ومن عجائب الاتفاق ان الشاعر العربي الكبير ((امرؤ القيس)) قد قضى نحبه في تركيا ودفن بأنقرة لما كان راجعا من عند ملك الروم حين استجار به ليثأر لأبيه. ويروى انه مات بحلة مسمومة قرحت جلده اهداه اياها ملك الروم. وأيضا فالشاعر الصوفي الكبير جلال الدين الرومي المشهور بمثنوياته هو الآخر قضى نحبه بهذه الأرض.
إن أرضا تضم في ترابها شاعرين من هذا العيار جدير بها ان تنبت شعراء كبارا، وقد فعلت، فهي اليوم تعرف بشاعرها الثائر ناظمت حكمت الذي الهم مجموعة من الشعراء الذين اختاروا درب الالتزام والنضال والدفاع عن الحق.
ويبقى ناظمت حكمت الشجرة الوارفة الظلال التي تخفي الغابة، فقد نبت الى جانبه مجموعة من الاصوات الشعرية التي انفتحت هي الأخرى على التراث الشعري برموزه وأساطيره وعلى تجارب الشعراء في الشرق والغرب.
وسيجد القارئ في تجارب الشعراء الذين اخترناهم من بين مجموعة شعراء نكهة شعرية مختلفة وتجريبا شعريا يتسم بالجرأة والمصداقية.
إن القواسم المشتركة بين هذه النصوص الشعرية هي نزعتها النثرية وتقشفها الجمالي وابتعادها عن الدسامة التي تضر بالجوهر الشعري وتصيب النص بالترهل، أيضا هناك نوع من التعفف والتنحي عن الاغراق في الغنائية.
إنها نصوص عارية إلا من عمقها وبساطتها التي تقبض

* كاتب ومترجم من المغرب

على تحولات الكائن وعلى لا نهائية احاسيسه؛ إنها نصوص تقصد مباشرة ما تريد البوح به، وتقربنا من شعراء اختاروا البساطة والعمق في تناول الوجود، هذا الوجود الذي كلما أردنا القبض عليه بلغة القواميس المهجورة أو الهذيان اللغوي أو البلاغة المستهلكة إلا وتوارى بالحجاب.

أحمت ارهان (1958) Ahmet Erhan

كالظــــل

كسرت أجنحة الكلام. آه أيها العالم، انني متعب جدا، يلاحقني الناس بنظراتهم، أثر عيونهم فوق وجهي. حصنت معقلي الداخلي. في برج الوحدة الأخير، ابتعد في صمت وحيدا كالظل في سفح حائط الوجود. لقد ادركت أن هذا العالم لا يقوى أبدا على اسئلتي. لا يوجد أدنى غصن لأقبض عليه حتى أستطيع التوقف وارتاح. لا ينبغي أن أتكلم، ينبغي أن ألوذ بالصمت.

فإذا توجب علي أن اكتب انطلاقا من آخر بيت في أشعاري الكاملة. من الأفضل أن أتوقف. أن اكتفي بالوجود، أن أؤجل الخلود الى المابعد. أنا أحب أن أمشي واثقا معتنقا هذه الحياة التي أدركها وانتصر عليها الموت.

إس ايهان (1938) Ece Ayhan

قط اسود بلا عينين

ها هو هذا بهلوان مرح أتى. من البحر في ساعة متأخرة من الليل. أطفأ القنديل. ينام بالجهة التي بكيت فيها. من أجل النبي دانيال. في الأسفل، امرأة عمياء. من عائلتي، تهذي بلغة لا أفهمها. فراشة ثقيلة على الصدر. أدراج مهشمة بالداخل، السيدة كآبة تشرب الكحول في العلية. تشتغل حياكة، مطرودة من مدارس الانسانية. قط أسود بلا عينين يمر في الطريق. في كيس يوجد طفل مات للتو. أجنحته ظلت خارج الكيس. سقطتي عجوز يصرخ. سفينة كورسيكية دخلت الخليج.

ارول بهراموت (1942) Araol Behramoghu

كآبة المساء في القرى

كآبة المساء في القرى
هي نفسها في زوايا العالم الأربعة
السماء صافية وأشباح البيوت
ونظرة النساء الحزينة.
في قرى قصية
تنشر الريح صوت السماء
تختفي رويدا رويدا
أجساد الجبال
في العتمة
لقد أمضيت حياتي في القرى
هذا الحزن الرمادي للمساء
ظل في قلبي
سنين عديدة وأنا أعيش هذا الحزن
افتقد، آه كم افتقد
اسمي حينما تنطق به أمي عندما كانت تناديني

قصيدة صينية
إذا كان الشاكي غنيا والخصم فقيرا
يختار القانون الغني
إذا كان الشاكي فقيرا والخصم غنيا
تعود الدعوى للخصم
إذا كانا غنيين
اعتذر القاضي وخلص نجيا
إذا كانا فقيرين
إذاك تنشغل العدالة.

هيلمي يافيز (1936) Hilmi Yavuz

مهجــور

كل قصيدة من البداية حتى النهاية
ليست سوى عزلةٍ
تصير الابيات مهجورة أكثر فأكثر
هل شتاء الكلمات مستعد
ليصير نثر الآلام؟
حكايا الحب! عاش من كتبها
شقراء.
الصيف * على الأوراق الساتانية
كما لو أننا نقرأ الأشجار في الخريف
انت سواء صمت أم لا فالأمر سيان
لليوتوبيا التي تتملكك وتوهجك
ببطء الورود الكبيرة والبنفسجات
حلمك يسقط في الحزن.
ومن جديد الكآبة – لكي تقرأها
سيصير العالم كتابا.
كل قصيدة من البداية حتى النهاية
ليست سوى عزلة

تصير الأبيات مهجورة أكثر فأكثر
* الصيف (في اللغة التركية كلمة الصيف والكتابة متجانسة).

أحمد عارف Ahmed Arif (1927)

حبـــك

حبك لم يغادرني
بقيت جوعانا وعطشانا
الليل أسود وغادر
الروح غريبة الأطوار. الروح حذرة
الروح ألف شظية
يدي مغلولة في الاصفاد
بقيت محروما من النوم والتبغ
حبك لم يغادرني

كمال سوريا Cemal sureya (1990- 1931)

صباغــة

حرب: اوتلو كيلي*
زرقة ما: سبارتاكوس
سؤال: لماذا سبارتاكوس؟
طائر: الى أين تمضي أيها الطائر؟
زهرة: الزهرة لا ادري
ماء: مرتاب
عقد: عقد الموثقين
موثقي العاصمة بالضبط
شاعر: أحمد عريف
يضم رياح الجبال
يوزعها على الاطفال بالخصوص
طفل: ذو أنف رقيق
يا طفل الجنوب ذو الانف الرقيق
تسأل عما تسأل عنه بعد
آلة موسيقية: عربة خفيفة
مشروب: راكي* لافودكا
مسدس: مليء بالطبع
قصة: موتي قريب
توقيع: غير مرئي

(* اسم معركة عام ١٤٧٢)
(* كحول تصنع في تركيا والشرق الأدنى).

ميتيو لالهول Mettiu Alhole (1940)

المنفــي

١ – أنا شخص غريب
منفي عن ذاته؟
يعطي صباح مساء توقيعه
تعلمت أشياء
ما كان ينبغي أن أتعلمها
ادركت أن الزمن
محايد
٢ – طرحت أسئلة
ما كان ينبغي أن اطرحها
قطعت كفنا من جلدي
لقد منعت
من تجاوز حدودي
قلبي المسكين
هو مقهاي الأكثر عزلة
٣ – أنا زخرفة للألم
قافية من صدى الحزن
انا الذي
يزين بالكحل
عيون العزلة
انا الذي ينصت للآبار
عبر ليالي الأرق
هنا لقبت
بالساحر.
٤ – انا شخص غريب
منفي عن ذاته.

إلهان برك Ilhan Berk (1916)

ربما أنا نص نثري أيضا

وجهك الطرقات التي تنحدر نحو البحر
ملتقيات الطرق عدادات المياه وجهك
حينما انحني على وجهك أنا
وجهك الاسواق فاتحة مبكرة
أنت أيها النيلوفر بلا وزن ولا قافية
افهمي، ابيض وأزرق تماما، إنني استهلمك
لنفترض أنني اشتغل على قصيدة طويلة جدا أنا
فوجهك يهبها القوافي البديعة
من يدري منفيا عن وجهك
قد أكون نصا نثريا انا.

يدها في يده

فاطمة الشيدي*

صابئة

خواء يطرقني
يشتهي النوم في دمي
أتحسس هامش روحي
ترتجف أوصال الحلم بين أناملي
فكرة عنيدة تشاكسني كليل
لعنة تتمرأى في الذات
شيء يسيل داخلي
حلو كوجه أحببته ذات يوم
لغة مرتبكة
تحيك تيارات الهواء داخلي
تتشكل قميصاً
لحبيب لن يعود
غربة تشتهي الوطن
ومنادمة شخص ما
قلبي كفارس
يعود لحظة الوله
جنود البؤس
حاكموا الشوق
في دهاليزه المظلمة
كبلوه
احتكموا إلى الرب
خارج الردهات
كان الشك يشتعل يقينا
وكنت أذرع الغربة
حاصروا فكرتي القاصر
كانت مرتبكة
لغة البوح كانت عقيمة
تحتفي بالصمت
في رأس السنة

* * *

خواء يطرقني
يشتهي النوم في دمي
أمهلوني إنني أرتدي الحلم
وهو لايسترني

الشوق منفاه أنا
الخوف والفزعة يسيران معا
الليل ينصب شرك الغواية
لم أعانق الحلم
لم يتمدد بين ضلوعي
اللعنة تبدأ في سرد الحكاية
كانت مع الحلم
يدها في يده
البرد الذي أحسته جفوني
كان موتا
أين أمنيتي الوحيدة
أين أغنيتي
لم حنطوها
لاتعدموا ليلي
الذي هاجر دون جفوني
يصدر الحكم
المزين بالقرابين العظيمة
اجعلي هذا الخواء صلاة
قربيه من قلبك الظمآن
قبليه بين عينيه
وغني
انثري شعرك الغجري بين كفيه
إلعقي عسجد القدمين
كفري عن صمتك الملعون

* * *

والذات الخطيئة
رائحة العفن ترتقي الليلة
وأسمال الحكاية
لغتي عربية كالقهوة التي يحتسيها
وقلبي كبياض عينيه
وثناياه قبل أن يتقن لعبة النفث
وحديث الإفك يسري
إنها تتقن لعبة الشك
وحديث الكبرياء

* * *

وتتفنن في غنج النساء
حين قبّلها ذات مساء
هيا اهتكي ستر الكرامة
قبلي قدم الخضوع
وسرت في جسد الليل رعشة
لم أحمل ذات سلاح غير صمتي
ومدية الكلمات جرحي
أسود شعري وعيني
لم أصطبغ يوما بغيري
ابعدوا الرأس ستشفى
خاتمي هذا ليس مجوسيا
ولا أملك في هذه الدنيا غير اسمي
لفظتها كلمة العار : أحبك
غيرت مجرى السواقي
امرأة تحمل حلما ويراعا
اخنقوا الصمت
اجلدوا جسد المداد
قطّعوا حناجر الدمع
الموت إكسير الحياة

إلى أبي

كأن الروح احتياج يستنفر صمتي
وكأن ثمة بوحا يلزمني بك
وأيدي تلملم أسمالي في ليل الخوف
وتلقيها في يمك
كأن حمقي يلاحقني
وأنا ألحظك عن عينيّ قدري
وأسجل قصة
أدشن صوتك بين جناحيها
أستمع لها حين أموت
وأنت ترقبني من خلف نوافذ روحي
وتسألني عني
أشعر أن كل الأشياء تتنفسك
وأن روحي نتنة لاتجيد فنون البكاء
قيدتها زمنا بفنون الكذب
وغسلتها بدموع الليل

* شاعرة من سلطنة عُمان

عذرُ الطير

رعد عبد القادر *

ما عذري وقد فقدتُ قوّتي على الاضطراب والحيرة!؟
أنا مجرد من ساحاتي ، وصفيري يأوي إلى شجرته
في الغروب .

* * *

ما عذري معكِ ولا قدرة لي على الحب ولا على هدوء القلب ؟
الآن أنا محض شكل من أشكال ذؤابتك
ما عذر شكلٍ ينوس أمام حركاتك ؟
لقد تفتحت عينكِ وأطبقت وردتي جفنَها
لا أراكِ ولا أبتعد عنكِ
ما عذري إذا ما جاء الليل ؟

* * *

ما عذر خفقي وخفقاني وخفوقي
ورعشتي وارتعاشي
أمام عرش ثباتكِ ؟
بأي عذر سأسفحُ دمعتي في كأسكِ

* * *

ما عذر السكران في الطريق إذا نزعَ ريشة الوجود
عن مرآة سكره
أو أخفاها
لو نادتهُ بأسماء خمرته ؟
بأي عذر وبأي عذر سيخفي سره

* * *

أنا مجرد شكل
من أشكال
غروبك
-- ولا جدوى --
من ظنونك معي
أو ظنوني معك ؟
ما عذر جنوني
وقد تدلى
قمرك
على سطح
عقلي ! ؟

* * *

أنا في ظلك ، أصرخ : مأواي يا مأواي
وأنا يومئذ ـ وما عذري إذا ما انبسط ظلك ـ معاقب
بنظرتي

* * *

أخرج من أنا ، وتخرج من أنت
ما عذري في خروجي إليك من أنا ؟
وما عذري لو خرجت إلى شرفتي ببهائك أنت؟

* * *

من يجمع الآس إلى صدره
ويعد -- حيران -- طرقات نجمك ؟
أين يصل ؟ وما هذه النجمة التي تتلألأ

---

* شاعر من العراق

في راحة يده ؟

* * *

ما عذر جسدي لو انشقت الثياب ؟
وما جدوى الثياب إذا ما صرخ جسدي ؟

* * *

عجبا كيف يكون ترابي أسدا أو شجرة ورد
أو كيف يكون نايا

* * *

عجباً كيف له القدرةُ على الطيران ؟
وما عذرُ ترابي إذا ما تشكلَ في مرآتكِ ؟

* * *

عجباً لقد أخذتْ وصفها من شبابيك وجودك
وتمنعتْ على مرآتي
ما ذنبي وقد خلعتْ قميصها
وحلّت في هوائي
وما عذر أصابعي -- وليست لي أصابع - إذا ما تحركت ؟
وبأي عذر سأنقلها من نغمة إلى نغمة
أن يدي - وليست هي من أسبابي - تحمل شجنها
من سماء إلى سماء

* * *

أفقْ أيُّها الطليقُ ، كم تدعي الحرية
وبأي عذر سيخلو القلب ؟

* * *

لا أقول الغابة ولا النهر
ولا أقول غابة ولا نهر
بل ما أقولهُ هو هذه اللاءات والياءات
ما عذري إذا ما سقطتْ لاءاتي وياءاتي
قبل وصولي إلى الغابة أو إلى النهر ؟

* * *

ما عذري إذا ما دخلتُ عالماً غير عالمي
ولعبتُ لعبة غير لعبتي ؟
وبأي عذر سأفارق عاداتي ؟

* * *

كانت عين كعين الباز ، حمراء
يمر عليها الغروب
وكانت قدم تقف على يد خرابٍ
ما عذري إذا ما خرجتُ إلى رحلة صيد
و لم يعُد منها أحد ؟

* * *

ظهرتْ صورتي في مرآتكِ العاكسة ،
إلى الأبد سأظلُ محتفظاً بصورتي المحتجبة
خلف زجاج نظارتك العاكسة
وما عذري إذا ما ظهرت صورتك على زجاج عيني؟

* * *

وجدتني جالساً قرب شمعة
وأصغي إلى صوت تنفسها
وجدتُ أنفاسي كالموج يعانقُ ظلاماً
وكأن يداً فصلتْ بين الشمعة وبين موجي
وسقطتُ في الظلال
ما عذري إذا ما شعاعك حزّ لي عُنُقي
وتدحرج رأسي في الظلام ؟
وبأية شفة سأقبّلُ يديك ؟

كابوس فردي

فارس خضر *

إله الأسى:
وجدوه منتحرا في خرابه المغفل
أدمى ظهره بشوك خطايانا
وبكى من أجلنا كثيرا
حتى مسحت السماء بيدها خده
لكنه
لم ينل غفراننا أبداً
متكاسلا
يرفس بابي المقفل بإهمال
ثم يطعن النوم في صدره
كانت العزلة رعشة في الركن
عندما سجن بفمي صرخة دائمة
تريد لو تخرج يوما لتصفع الجدران
....
....
في يوم مخمور
وقف الشاطئ مترنحاً
خرقة دامية
علقت بوجهه كجريمة
كان البحر قد كره اللعبة تماما

فأرسل روحه في سفينة
إلى الجحيم
ولأنهم ورثة مزعجون
لا يصدقون أن الميراث كله خرقة
بكوا بدموع ثلجية
كيف ينتهي كل هذا الضجيج
دون كنز نهائي
يطهر الرحلة من الدم؟!
في جنازة متخمة بالنعوش
جاءوا معطرين بالخيبة
توسلوا للشجن
كي يعصر عينيه لتمطر
لكنه غافلهم
وثقب بالوناته الملونة
فانفجروا ضاحكين
– عبث..
هكذا قالت الأحلام
ثم أسندت رأسها على كتفي
ونامت
كانت الأرض مشروخة بحزنها

* شاعر من مصر

تعبر فوق الجسر هاربة
وكانت الرحمة تغرف الصباح
في حذائها
وتقفز منفوشة الشعر
نحو السماء
للأسف
كل السلالم التي توصل إليها
قطعت فجأة
ولم يكن هناك
غير بقايا ضجة فوق البحر
وخرقة دامية تلوث وجهه
بعويلها اليومي
لم نكن نهتم

(١)

كانت تصنع غواية مبهجة
تنيمنا على ركبتها برفق
وتغني
حتى يعبر الحراس
حاملين الليل فوق رؤوسهم.
كنا طيبين
فلم نكن نهتم بنتف الظلام
التي غبرت وجوهنا والهواء
كنا طيبين
لأننا وقتها
مسحنا عيوننا بخفةٍ
وانتظرنا
....
....

(٢)

العاهرة العجوز تهذي بموت لا يزورها
ظهرها مقوس كفرع مثقل بالضحايا
كلماتها التي كانت
محشورة في مخدات الأنبياء
سرق اللصوص أعضاءها
فصارت تتسكع في الشوارع
بلا أحلام تطعمها للحمقى
بلا اضحوكة عن عدالةٍ
تخبئها في جيبها
بلا نسل مسحور بالنور
وبلا جيش من النمل
لن يخسر شيئا
ربما
لأن الجيوش
أكل السوس أقدامها
منذ زمن بعيدٍ

رعبها الدافئ.. هذا

نبيلة الزبير*

١

يوم غد هو يوم أحد أو ثلاثاء
.....
.....
الأحد يختطف من الثلاثاء أنثاه!!
الأحد.. يستطيع أن يختطف من الثلاثاء الأنثى..
يصطحبها من الهودج الذي تتباهى الى الطين الذي
تستلذ
تدحرج من أعلى كتفه الى البارحة
ما تبقى من الوجع والزرقة والثلاثاء..
الثلاثاء بالبزة الأنيقة.. بالجيوب التي تخبئ فيها
حنطتها وتسرب الثلاثاء.. بالاعتيادية ذاتها،
بالتلقائية الأقرب إلى التثاؤب، بأصابع ليست في
يديه تماما
يجرد أنثاه من تشريها في أعطافه..
الثلاثاء..! الذي كان يصفف شعره بأمشاط الحصاد
وكانت الأهازيج و«البالة» تغض كل مرة عن تفاجئ
شعرتين.. وتجدل العيون المباغتة بالقهقهات..
الثلاثاء..! الواقف منذ الصباح أمام التماثيل..
يأكل شطيرته قبالة الفاترينة وأشجار البلاستيك
الملمعة
ستمر.. وسيدخل في حلقات الرقص الانفرادي..
أو سيخرج الى عازفي الطبل بحبالهم وقرودهم
المدربة..
الثلاثاء الذي لا يقف ولا ينتظر أحدا لكنه لا يعرف
من الرصيف إلا قدمين وعشبيات يمكن أن تنمو لولا
أنه مستعجل وركلاته بعيدة..
الثلاثاء الذي لا شيء ينتظره..
عند منتصف النهار.. تماما عند منتصف الدفء
والأيادي المملوحة والحاجات ذات الرائحة الشرهة
يبدأ وجه الثلاثاء بالشحوب..

٢

يوم غد هو يوم أحد.. أم ثلاثاء..؟
لا شيء إلا ولد في فمه إبهام.. إلا هر في ذيله غبار
حتى الشهابة التي كانت ساعتها صغيرة.. لم تكبر
كان يوم غد في الطائرة المحلقة ينث حلوياته
فتركض البنات ويركض الأولاد..
هذه الشيكولاة..؟! من جمع الحروق وأعطاها لون
الركض..
الساعة التي أشعل بها يوم الأحد سيجارته
الساعة التي نزع منها فصيها، وزين معصمه
الساعة التي لم يعد أحد يتذكر: من علقها في الميدان،
ووضع عليها أتوجرافا وموس حلاقة ونايا من قلم
رصاص مجوف..

٣

يوم غد يوم أحد أو ثلاثاء..
أعرف ليست كلها الأيام أحدا..
الأحد اليوم الذي أدوّر له القزح
ووترا وترا يجمع قيثارته
أضع فوق يده ما جمعته أنا وأمي من سماء
وأدعوه: طيّرها..!
هل وضعها فوق يد لا أحد.. أم طار؟
الأحد.. يوم فوق كتفيه فقط استطيع أن أنثر ألواني
وأصففها وأبعثرها..
يستدير لي يوم الأحد نصف إلهين..
يبارك خطيئة من رشفة واحدة..
الأحد عادة ما يرتدي المعطف الرمادي الجديد دائما
بفراء الشتاءات المغزولة

---

*شاعرة من اليمن

التي تركت غيمة لأغزل حكايتها
كم غيمة أوصت أمي الحائك أن يترك
لهذا الثوب الممدد للخمس والثلاثين غرزة
الأيام الثلاثاء..
ما الذي يذكره أنه أبيض اليدين ومعصوم
إلا من نعيق هوائه تحت جلد ميت..
ويتذكر تماما في أي مصلى فقد نعليه.. ومن أي
الأعراس والازدحامات واكتظاظات الأنفاس
تسللت إلى قفافيزه الخبيئة هذه الفتوق..
يتذكر معاطفه المسروقة.. وشمسياته وعصا الريش
المصفوف التي كان يهش بها ما يترك الزائرون من
عظام الأيام المأكولة..
الثلاثاء..
يضع ما تبقى من أصابعه بالفتوق الآخذة في
الاتساع
في حقيبة مخروقة الجنوب والشمال..
لا شيء للتفتيش
لا شيء للتسرب

٤

يوم غد ليس يوم أحد أم ليس ثلاثاء..؟
يوم غد الممتد
من الطلح
من أيامه الواقفة على أقدام كثيرة
وتشبثات أقدام كثيرة كأنها واحدة..
إلى صهوات رابضة ومتقاعدة..
الأيام الآحاد..
ما الذي يحدث في تلك البوابات.. والسلالم التي
من درجة واحدة..
ما الذي يحدث في السلمة المبروءة كأن بالشبح أو
بالأيام المتراكمة.
ما الذي يحدث في المزاليج..
والأبواب التي من ضلفة واحدة..
الأبواب التي لا تعرفين ما إذا كانت غبارا ملصقا
بالفضاء أم هكذا
تفتح الأتربة المطلة على غيمة غد
الأيام..
.....
الحدبة التي على ظهر تلك الغيمة
من الذي عبأها بكل هذه السواسن.. وأقنعها أن
تغادر ظهر كل شيء.. وتمطر
رعبها
الدافئ
.. هذا..!
الكوانين..
من قلّم الوقت إلى خمس جلنارات
ورائحة طويلة..
الكوانين ليست من الفخار ولا من اللؤلؤ
ولا من تراب أو تفاحة أو نار..

٥

يوم غد هو يوم أحد أو ثلاثاء..
اشعر... ليست كلها الأيام يوم غد
العتبة.. مبرأة الأصفاد المتقدة.. آحادا وثلاثاءات
النقطة أو الفاصلة
التي أُحرقت في أيام الله المعدودة
التي أُحرقت في أيام الله المعدودة..
الكوانين..
تشبه هذا..
الكوانين التي لا تعرفين من أين تجيء بأحطابها
والقهوة.. كنت دائما أحتسي قهوة حارة
أنام وأصحو على الجزوة ذاتها..
من منح الجزوة أن لا تنام وألا تنتهي بأحد..

حاطبو الليل والذاكرة

يحيى الناعبي

المكان الذي أعارني
الرغبة الأولى في الوحدة
إمتطى صهوة الروح
وترك إشارة الوقت
تتقاطر
سنوات من النار

جبال ..
هذه الواقفة على أكتافنا
بعد أن هجرتها غاباتها
يتمٌ أحل بالعابرين
مرايا يتقصف وهجها
على النائم
في ظهيرة النهار
الذي ارتدى الجسد.
حمى الأحلام استراحة
على شفة الوحشة
الرائحة التي تركت بريقها
يزهر في فمه الثمل
مرت ثانية
كما يمر القطيع بجانب البيت
والراعية توزع
أسرارها الصغيرة

تحت ظلال الصخور.

وزعت ذكرياتك
بين نخيل القرية وغافاتها
تُرى ..
هل تذَّكرتك بعد الرحيل؟
أم الصخرة
هي شاهدك الوحيد
على جثتك المعطرة بورس الذاكرة

ذات مساء
خيم الظلام باكرا
نجمة أطلت لبرهة
كأنها قضت استراحة السجين
ثم قضى الآخرون قرونا
على إثرها
يؤرخون أيامهم

مثل شجرة هجرتها الفصول
ترك التاريخ
قصائد الأولين
يترنم عليها الطير
أو محفوظة في خزانة التراث

طائر مسحور

قذفته الصحراء
فاستراح عند النبع
يفكر في وطن آخر
وأرصفة أكثر ازدحاما
أي شاطئ يصارع صراخه
نحو أزل أرحب
في اللامكان
الخالد في قلبه
هذا الكون على شكل
فوهة البركان
وبطن يكتنز
بأعباء الحروب والكوارث
من يمنح هذا الكائن
قبلة المكان الأكثر إضاءة
من إنكساراته وتصدعاته

يستيقظ كل يوم
فيجد النافذة
مطلة على هاوية
تشرف حوافها على شاطئ مليء
بمراكب الموت

كنت
أرقب عبر الضوء الذي يتجمع
حول حدقة العين
التي مارست توها
لعبة الإغفاءة الأخيرة
هذه البذرة

التي تحمل ثقل العالم
كقمرٍ ضائع

أَشعَل لهب المواقد
حنين الرائحة
استوطنت الزرقة أعالي الألم
لبيت تسكعت فيه طفولتي
وعناقٍ لأزقة
أكهلتها الأقدام والذاكرة
لا شيء أقبض عليه
والشارع في نزعه الأخير
يسّاقط كقلب طائر في الهشيم
أين سأمضي في هذا الليل
وما زالت في كبدي
روح طفل غيبته أمه
وأرصفة مغاليق
لا أحد يحصي المسافة
وخبيئة تلك الكاسات
التي تصاعد منها لهاثي
الآثام امرأة تنام على سريري
كل ليلة
وحاطبو الليل من يدسون
تحت الوسادة
أسرار الدمعة
المتوارثة
منذ زمن بعيد

غُبَارُ القَطِيعِ الضَّال

محمد حلمي الريشة★

تَمشي على قَدميكَ، كما هيَ الفِطرةُ الآدميَّة، أو تَمشي على يَديكَ، كما يُريدُ دَمارُ النّقيض، فالمشهدُ سيَّان:

لن تَتمكَّنَ عيناكَ الواسعتانِ الجارفتانِ من رُؤيةِ الخرابِ النّابلسيِّ يا (سلفادور دالي)، ولن تَستطيع مُخيِّلتكَ أن تُبدعَ لوحةً، ولو جُزئيّاً عن هذا الخَرابِ المُمنهَج..

تَماماً .. كما أشعرُ الحالةَ لديكَ يا (بابلو بيكاسو) ..
فلا تَعُودا من مَوتِكُما القَريبِ لِتَعيشا، ثانيةً، في زَمنِ الشَّرِّ المعولَم والخيرِ الفرديِّ !.

حقّاً .. لن يستطيعَ أحدُكما أو كلاكُما أن يُبدعَ ما «أبدَعَتْهُ» ريشةُ الاحتلالِ الصُّهيونيِّ وحَوافرُ قَطيعهِ المُنفلتةِ من فِطرتِها الإلهيَّة، إذ ليس للبُعدِ الإنسانيِّ في مَشهدِ مدينة نابلس (دمشق الصُّغرى، كما أُطلقَ عليها)، أيّةَ لَحظةٍ بَشريَّةٍ مُطلقاً مُنذ احتلالها الحُزيرانيِّ المفضُوحِ وحتّى اجتياحِها النّيسانيِّ مُجدَّداً ..
كأنَّ الزّمنَ يَسبقُ بَعضَهُ إلى الخلفِ قَليلاً !.

هنا .. ثَمّةَ ما يُشبِهُ غابةً من الثِّيرانِ الضَّالَّة ضدَّ أجسادٍ لنا من زُجاجِ الحياةِ إذا ما استطاعتْ إليها سَبيلا !.

هل كنّا «في انتظارِ البَرابرة» ؟.
نعم .. كنّا كذلكَ يا (قسطنطين كفافي) ..
لكنَّ بَرابرتكَ لم يَأتوا، وقد «كانوا نَوعاً من الحلِّ» ..

أمّا بَرابرتُنا فقد أتوا، إلا أنّهم لَم يَكونوا نوعاً من الحلِّ، ولن يَكونوا !.

تَسمعُ رعدَ الطّائراتِ المُمطرِ مَعدناً صلباً ومُتفجِّراً في سَمائكَ المعتمةِ وحَولكَ المُعتمِ في كلِّ جِهاتك ..
فجأةً يَنهضُ الأطفالُ من مَلاذِ نومِهمُ المُتقطِّعِ إلى صَحوةِ الذُّعر ..

تَسمعُ طَواحينَ الآليّاتِ المُبرمجة تَفتكُ بضروراتنا البشريَّة؛ الماءِ والكهرباءِ والهاتفِ والأغذيةِ والإسعافِ والأدويةِ والولاداتِ الجديدةِ، بل وتَفتكُ بِبَشريّتنا وإنسانيّتنا وحُضورنا الصِّحيِّ في هذا الوُجود !.

في هذا الجحيمِ الماردِ الّذي يَتصاخبُ أُوارهُ في هذه اللّحظات، ثَمّةَ مَن «يَعدَم» التّفسيرَ الّذي يَبدو مثلَ طَائرٍ مَجهولٍ يَتقافزُ فوقَ مَجمَرة؛ فالحرائقُ أقسى من الحقائقِ المعلَنةِ والغائبةِ في آن !.

ما مَدى هذا الجُنونِ الشَّيطانيِّ الّذي تَقولهُ وتَفعلهُ الآليّاتُ بِمَن حَوتْ أسرارَها، ولا تَراهُ أنتَ في هذهِ العَتمةِ الدّائمة ؟.

صَحوةُ الحياةِ القَليلةِ تُقابَلُ بكثيرٍ من الموتِ والتّدميرِ إلى ما بَعدَ ضِفافِ الكارثة ..

هـا نَحنُ نُقاومُ سيرةَ الخَديعةِ وقوّةَ الفُولاذِ، دون انحناءةٍ إلا للبحثِ عما تَبقّى من مأوى فوقَ هذه المُقدَّسة، وشِبهِ مِتراسٍ كأنّهُ هيكلٌ عظميٌّ قد نُتِّفَ لَحمهُ قبلَ ريشهِ، نَتّقي به شواظَ كلِّ الأشياءِ الخبيثةِ في

★ شاعر من فلسطين

عُرس حقدها الطَّويل !.

... وثمَّة حيرةٌ تَحطُّ حالَها فوقَ الرُّكام:
بعدَ عَودة الكهرباءِ إلى شرايينكَ يا (توماس أديسون)، اختلفتُ ونَفسي، وأنا داخلَ قُمقم حَظر التَّجوُّل، حولَ تَحديدِ الأماكنِ والشَّوارعِ في المدينة (مدينةُ نابلس من مَواليدِ العام ٢٠٧٠ ق.م حسب تقديرات اليونسكو ولَم تَزلْ على حياةِ القيد) من خلال شاشةِ التّلفاز، وأمسى التّأكيدُ والنّفيُ مثلَ مَدٍّ وجَزرٍ لبحرٍ لَم يَعدْ بَحراً، فالقمرُ غائبٌ أو مُغيَّبٌ عن حضانةِ السَّماءِ:
أهذا مسجدُ النَّصر الَّذي عمرهُ القائد صلاحُ الدِّين الأيوبيُّ بعد انتصارهِ على الصَّليبيِّين، أم مسجدُ الخضرا الذي عمرهُ السلطان الملك المنصور سيف الدين قلاوون الصالح ؟.
أهذهِ مدرسةُ بنات الفاطميَّة الَّتي درستْ فيها الشّاعرةُ الكبيرة فدوى طوقان، أم مدرسةُ عبد اللَّطيف هوَّاش للبنات؟.
أهذهِ كنيسةُ الرُّوم الأرثوذوكس في البلدةِ القديمةِ أم كنيسةِ الرُّوم الكاثوليك في رفيديا البلد ؟.
أهذا رُكامُ بيتِ عائلة الشُّعبيِّ الَّذين قَضى ثَمانيةٌ منهم أحياء (الجدُّ والابنُ والأختانِ والزَّوجة وأطفالها الثَّلاثة، ولَم يبقَ سوى فَردٍ واحدٍ منهم) بَعدَ أن تَم هدمُ البيتِ فوقَ رؤوسهم، أم بيتُ مَن من المباني القديمة المدمَّرةِ الَّتي تَجاوزتِ العَشرات؟.
أهذا حمَّامُ الشِّفاء التُّركيِّ القديم، أم حمَّامُ الرِّيش الأقدم منه؟.

كلُّ شيءٍ لَم يَعدْ شيئاً أو كلاً في حيرةِ اللَّحظاتِ الآنيَّةِ بينَ جَدولِ الحياةِ المُتقطِّعِ وقُبعةِ الموتِ الثَّقيلَة .. بينَ تَقشيرِ الحقيقةُ وإبطالِ مَفعولِها الذِّهنيِّ !.

عَينٌ على (مخيم جنين)، وعَينٌ على (نابلس التُّراث القديم) رغم أنَّها في داخلها ..
كَم أحتاجُ إلى عُيونٍ أُخرى كي أُطلَّ من هاوياتي على الرُّكاماتِ الأعلى للذَّبيحةِ – فلسطين !.
فَمن شَتاتٍ لَم يَندَمل جُرحُه بَعدُ، ولن يَندمل، إلى شَتاتٍ جَديدٍ يُعمِّقُ جُرحَنا المفتوحَ على مصراعي عُنصريَّةٍ مُتاحةٍ ومُباحةٍ بِذُنوبِها المغفورةِ عالَميّاً، ومن احتلالٍ لَم يَزل يَدبُّ فَوقَ ضُلوعنا دَبَّ الفيلةِ المذعورةِ، إلى تَجديدٍ للجَريمةِ الَّتي استباحتْ البشرَ والشَّجرَ والماءَ والحجرَ والتُّرابِ والقُبور (يُمكن تأجيلُ دفنِ الشُّهداءِ ليظلُّوا شُهداء على الجريمة) ..
ما من مَكانٍ يَلجأُ إليهِ جسدُكَ العاديُّ والعاريُّ، إلا ويَغتسلُ بغبارِ الدَّمِ وماءِ الحجارة المُشربَّةِ نَحو تَفاصيلها المتناثرةِ («كالعِهْنِ المَنفُوش») .. كأنَّها قيامةٌ أُولَى تُدرِّبُ مفاصلَ الحياةِ إلى مشوارها النِّهائيِّ !.
ثمَّ .. لكَم تَشعرُ بالضَّآلةِ أنَّكَ ما زلتَ حيّاً أمامَ عَددِ الشُّهداءِ – المُقاومين والصَّامدين – الَّذين غادروا الحياةَ حينَ لَم يُسمحْ لمعظمهم حتَّى بالعِلاج الابتدائيِّ، وأمامَ أكوامِ الأماكنِ الَّتي هَتفتْ للحياةِ بِصَمتٍ لاذعٍ لهُ طعمُ الغُبارِ الحرِّيفِ في العينين والحلق!.

لَم يَسمحُوا للغُبارِ أن يَسكنَ أو يَتساكنَ، تَماماً كما هيَ الرُّوحُ الّتي تتكسَّرُ، خَزَفيّاً، على عَمليَّةِ الدَّفنِ الأَوَّلِ أو الأخيرِ للشُّهداء، أو الوأدِ لآخرينَ!.

حتَّى اتِّباعنا لنصيحة الشَّاعرِ المصريِّ المُغتالِ عربيّاً بالجنون (نجيب سرور):

«إلقِ ما في القلبِ حتَّى للحَجر
أوَ ليسَ أحفظُ لِلنُّقوشِ من البَشر»

لَم تَشفع لنا، بعدَ سُنَّةِ القَطيعِ التَّدميريَّةِ الَّتي حوَّلتْ الكثيرَ من التُّراثِ الحجريِّ إلى غُبارٍ وقد سَحقتهُ بتأويلاتِ الأيديولوجيا الصُّهيونيَّة؛ تلكَ التَّأويلاتِ الَّتي لا تستطيعُ رُؤيةَ أيِّ شكلٍ هندسيٍّ سوى «الشَّكلِ السُّداسيِّ» الَّذي يُريدونَ لهُ أن تتَّسعَ بَرِّيتهُ لتصلَ إلى الماءِ شَمالاً وإلى الماءِ جَنوباً، ونحنُ لَم نزل أسارى خديعةٍ تتعدَّدُ وجوهُها وألوانُها طبقاً لمواسمِ السِّلمِ العربيِّ وحُروبِ النَّقيضِ وأرواحِ المُقاوَمة!.

ثَمَّة غريزةٌ قَميئةٌ في سيكولوجيا النَّقيضِ؛ تلك الَّتي تُسبِّبُ تَهافتَ القُبحِ فيهِ ضدَّ الجمالِ فينا!.

وإلا .. فأيُّ معنىً لكلِّ هذا «التَّناغمِ» الصُّهيونيِّ في رفضِ أشكالِ وأشياءِ الآخرين (سِواهُم)؟.

نَحنُ معَ الجمالِ الحضاريِّ الَّذي يُسلِسُ الصَّخرَ إلى عِمارةٍ شاهدةٍ على نُبلِ أيدينا، وطهارةِ سيكولوجيتنا النَّقيَّة، وأخلاقنا العادلَة!.

إذن .. هي صورةُ الأعمى الَّتي رُسِمَتْ بكاملِ أبجديَّتها الجافَّةِ الخَشنة، ونحنُ نُطلُّ عليها – على خرائبنا من ما يُشبهُ النَّوافذَ، أو من بينِ أطلالنا الَّتي قالَها التَّاريخُ، أكثرَ من مرَّةٍ، بأبجديَّةٍ عربيَّةٍ ذاتَ نَهارٍ وضيء!.

هل نَعودُ إلى الخَلفِ الآن؟.

لَيتنا .. فقد يكونُ الخلفُ أفضلَ، لكنَّنا نَعودُ الآنَ إلى قَليلِ القَليلِ .. فيا لتواضُعنا وكَنزِ قَناعَتنا الَّذي أُخفيَ عنَّا مفتاحَهُ داخلَ «الويلات» الأمريكيَّةِ/ الصُّهيونيَّة/ العربيَّةِ المشبوهةِ في آن!.

سأصرخُ، الآنَ وليسَ غداً، معكَ يا (ت. س. إليوت):

«يا إلهي! يا إلهي! لو كانَ بالإمكانِ
إبطالُ ما حَدث، واسترجَاعُ الأمسِ.»

هامش:

«تلفظ نابلس Nablus بفتح النون وضم الباء واللام والسن مهملة، وهذه التسمية تحريف عن اسمها اليوناني نيابوليس Neapolis، بمعنى المدينة الجديدة. ونلاحظ أن هذه الكلمة تتألف من مقطعين: نيا Nea بوليس Polis، والمقطع الأول Nea بمعنى جديد، والمقطع الثاني Polis بمعنى مدينة، فيصبح المعنى التام لهذه الكلمة، المدينة الجديدة، وذلك تمييزاً لها عن مدينة شكيم Shechem القديمة التي دمرت سنة ٦٧ ميلادية زمن الإمبراطور الروماني نيرون (٥٤–٦٨)، الذي أرسل فاسبسيانوس Vasposianus أحد أشهر قادته بحملة عظيمة دمرت شكيم بالكامل بسبب تمرد سكانها.

أما فيما يتعلق باسم المدينة المدمرة فيرجع إلى الأصل الكنعاني، وقد سميت شكيم بمعنى «الكتف» و«المنكب» وهي بلدة كنعانية من أقدم مدن العالم ... وتجدر الإشارة إلى أن اليهود يطلقون اسم شكيم Shechem على مدينة نابلس حتى وقتنا الحاضر ويكتبون شكيم بحرف الكاف ويلفظونها بحرف الخاء «شخيم»، والملاحظ في تاريخ فلسطين أن اليهود يقومون بسرقة الإنجازات الحضارية الكنعانية وينسبونها لأنفسهم.

شيدت مدينة نابلس في موقع قرية مابرثة Mabortha في الفترة الواقعة بين سنتي ٧١–٧٢ بعد ميلاد السيد المسيح (عليه السلام). وحملت في بداية الأمر اسم مستعمرة فلافيا نيابوليس Colonai Flavia Neapolis ، ثم دعيت باسم جوليا نيابوليس Julia Neapolis.

يتضح مما سبق أن الرومان قاموا بتشييد مدينة نابلس، غربي مدينة شكيم المدمرة وفي موقع قرية مابرثة في النصف الثاني من القرن الأول الميلادي. وهذا يعني أن الإمبراطور فاسبسيانوس (٦٩–٧٩م) الذي أمر ببناء نابلس، لم يأمر بإعادة بناء شكيم مرة أخرى، ويبدو أنه لم يكن هناك أي مشروع لإعادة بنائها، حتى تبقى آثار التدمير ماثلة أمام الذين تمردوا، ولكيلا تراودهم أنفسهم بالتمرد مرة ثانية ضد الحكم الروماني».

(د. سعيد عبد الله البيشاوي: نابلس؛ الأوضاع السياسية والاجتماعية والثقافية والاقتصادية في عصر الحروب الصليبية. الطبعة الأولى، عمان، ١٩٩١م).

كائنات الظهيرة

عوض اللويهي*

١

أعواد السمسم الناضجة
بانكسار تتمايل
في الظهيرة
تحرسها
جلبة طائر
يجرب خصوبته
فوق سعف النخيل

٢

الإطارات تغازل
الإسفلت الملتهب
سائق سيارة الأجرة
تحت المظلة
يستمتع
بآخر سيجارة
قبل أن يرسو
على دفء زوجته

٣

الميزاب الخشبي العتيق الأخرس
يطل على
القرية المهجورة
من فوق الحائط الوحيد
لقلعة متهدمة
ليس ثمة سحابة تظلله
أو تمنحه رائحة
أخرى لصوت المطر

٤

المجنون
يزعجه فحيح المكيفات
في الظهيرة
لا يشتهي شيئا
سوى مطاردة
الحمامات البرية الناعسة
على شجيرات السدر
في شعاب الجبل السحيقة

٥

العامل الآسيوي
يحاصر الظهيرة
بقطعة صغيرة
من فوطة مهترئة
يبللها بماء الفلج
المجاور للدكان

٦

قلعة الرستاق
بميلانها الأزلي
في الظهيرة
تتذكر رطوبة
كف خالقها الأول

٧

الغاف لا يلل
وحشته في الظهيرة
سوى صوت
العصافير النزق
وريح ترقص
مع الغبار
في البعيد

٨

الإسفلت
لا يستطيع الخروج
عن قدره الأعمى
لدقيقة واحدة
ليلعب مع
الأطفال في الوادي
بالماء
الأطفال غير
المبالين بالظهيرة
ولا القدر

٩

الحمامة تطير
من قفصها الخشبي
في السطح
تحط على
هوائي التلفزة
ثم تعود إلى قفصها
ليس ثمة أنباء تهمها
في الظهيرة

١٠

قطعة نقدية نحاسية
تلمع في الظهيرة
بعاطفة مجنونة
لا تغري أي يد معروقة
بالتقاطها

١١

بائع السمك
المخمور حزين
جدا
كيف سيأوي الأسماك
في بيته المزدحم
لو جفّ البحر في الظهيرة؟

١٢

الدّوارات بأشجارها الذابلة
أو بعريها الفاضح
الوحيدة القادرة
على إدارة حوار
عن الوجود
مع الظهيرة

١٣

الجحلة المعلقة
على وتد بيت
مهجور
تقطّع الظهيرة
برشحها البطيء
في انتظار مجهول
تمنحه رطوبتها
ولو لمرة واحدة
ويعطيها معنى آخر للوجود

* شاعر من سلطنة عُمان

بينهما برزخ

حسن المطروشي ★

(١)

ويلتحم الشاطئان
فعذبٌ فرات
و مِلح أجاجٌ
وبينهما برزخ من بياض الحنينْ
ويرجفُ سِدرُ الطفولة فيَّ
وبحارة من قديم يجيئونَ
يلقونَ «بآمالهم» في أقاصي الهُجوع
وأنت على ورقي تكبرينْ
بماذا يذكرك النخلُ .. هذا الحزينْ ؟
«توحّدْ بذاتي
هنا تُسكبُ العبرات» تقولين ..
حتى تيقنتُ أني كبرتُ ..
كبرتُ على شُبهةِ الموت
حين تمرَّد في كفني آخرُ الميتينْ !
أكان على شمسنا تلك
أن تتشرد بين الجُسور
وبين المدائن
بين فِجاج الممراتِ
في أوجهِ الغُرباء التي لا تعود
ونمنح أزهارنا للذينْ ......؟

(٢)

عظيمٌ عليَّ اندلاقُ الضياء
على ضفتين عشقتهما
منذ أول بسملة في السعفْ
عظيمٌ عليَّ دُعاءٌ تعلق بي و ارتجفْ
عظيمٌ عليَّ ....
طيورٌ تلملمُ ما غابَ من ظلنا و انجرفْ
سأرخي عليكِ صلاة من الزنبق
المتلظي على شُرفةِ الروح
تسترني عند إصغاء دمعي
إذا أسلمتني المسافات قارعة الحزن
هذا وريدي .. وقد أصحبُ الريح للمنتصفْ !
تكلمتُ باسمك في مهد أغنية
عند باب المتاهة
لم تقترحني على الفلواتِ سوى ابل الظاعنين
وعُلمتُ في منطق الطير
أن دمي ليس إلاك أنت وهذا الشغف

(٣)

مرارا يُضاءُ الرصيف
وغير بعيد تجيءُ الظلال
وبيني و بينَ القناديل نورسه
لا تمل رثاء النهايات
كم ليلة أنحني كي يمُر الحفيفْ
عِطاشٌ جيادي
وأشهدُ أنك من تتهجّى الينابيع طبقَ النُبوءات
لم تبقَ للماء معجزة
ربما فاتحتك الزنابق ذابلة في المساء
فعمّا قريب سأفتحُ نافذة للخريفْ !

★ شاعر من سلطنة عُمان

قصائد

بدرية الوهيبي*

انبلاج آخر للماء

يسير النهر مطأطئا رأسه

يفرد جناحيه نحو مدينة مغلقة

سينبلج الماء من ظهر غيمة

ظلت طوال قرون

تنتظر فض قزحية النور في عيني نسر

علق حنجرته وقلم مخالبه

قربانا للرحمة

مفتونون حتى الألم

سيلد ابليس آلاف الغوايات

التي لاحقتنا طويلا

وقضت على جانب

من جسد انتظر بياضا آخر.

وطن أدركته السماء

عراء .. يبيت على صدورنا

نحن ذؤابة الليل

المنبعثين من دخان غليون رخيص

نفثته بعوضة

استعارت أزيزا ليس لها

سنأتي محلقين أو ملحقين بأوجاع

تمتد إلى أقصى وطن

أدركته .. السماء

ميتون .. كعزلة عصفور

(ميتون) زينب صرخت

وانتفض البيت

عندما ظهر على الشاشة

صف طويل

لخرق مبللة بالدم

(حسبنا الله ..

حسبهم الدم ..)

أحلام بلا فراش

المساءات المحلقة مع أحلام

طاردتها في فراش

تقيأ ضجيجها

من شرفة اعتادت الصدأ

لذاكرة امرأة

تركت يديها على عجالة

كانت تطارد شبحا

وعدها بحلم .. لا يحلق

ركض في السهوب .. وغااااب

ذاكرة جشأها الليل

حينما يطلع وجهك .. كالأفق

تختبئ الأحلام في عينيك

و تغتسل نجومٌ تمخضت دببة

(هكذا خانت عيناك الأشياء)

تمتد كموج

يفتح محطته على صدري

كنت أسجد لسماء

خلتها وجهك

ورضعت اصبع نسمة لم تعرفني

كما لو لبست جلد الشمس .

يحدث .. أن تنام

كعصفورٍ غريب

بينك وبين المدية .. مسافةٌ للصرخة

يحدث أن يصير جسدي

بجعة بلون الحلم

لا تجد في عيني سؤالاتك

ليس ثمة سندباد ..

يسكن قفص امرأة مضت

هناك .. ذاكرة

جشأها الليل

مفعمة بالشرود خلف أزقة

وهبتها الريح ..

للأشباح .

يشيخ صامتا

أحمل عنق الوردة المدثر بالجرح

وأبحث عن صحراء

بامتداد الذاكرة

عن تاريخ ..

نام على جدران الصمت

كطفل وبخته أمه .

يقبع حزينا .. يعد أصابع الغياب

ليصنع ماء الورد

ونبيذه المعتق

يستقرئ أزيز الحديد المحمل بالجمرات

كوابل ينهال على عيون

زرعت في راحلة تراب

ثمة رجلان .. يحملان جبلا

كموتٍ مباغت

ثمة شمس .. تقف كهالةٍ

على جبين الراقدين

جاءت من سباتٍ عميق

بحثا عن (أركاديا)

فقدتها غوائل الزمن.

* شاعرة من سلطنة عُمان

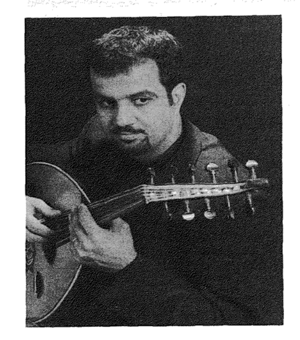
قبرك الصحراء

طالب المعمري

أحلم بما شئت
فهذا العشب
أخضر وطري
ها أنت، أمامك
الآخر الموعود
البديل المخلوق
المصنوع
بيدٍ أو رؤية
ماذا تستطيع
أمام الطبيعة
الملغّمة
بالسحب وتقلباتها
مطرها المنهمر
وزلال مياهها
الأرض
تتخيرها جنة
أمام شساعة
المشهد الصاخب
بالحياة واللون.
هل لك
أن تشقى
بحثاً عن فاتنة
أو نهر أو حانة
أو حلم بالتأجيل
معلق
بين أرض وسماء

وحين تقرأ أرضك
الصحراء بسيوفها
جرداء من زرع
وشجر وجدل
وهل الرسائل والحداء
صحراوية الطو
والطوية.
أم اليباب
يحتاج لإلفة
القول المقدس
في وحشة النص
وقسوة الرمضاء
هل الشعراء
وحدهم المنبوذون
من جنة الحلم
إلى نار الكلمات
ماذا بقى
والمتاهة تؤثث
جحيمها المتجدد
حيث
لا طريق، لا مكان
أنت الغريب
والغريق
بابك النجوم
وقبرك الصحراء.





عازف العود العراقي

أحمد مختار:

آلة العود خلقت طرقا في الفلسفة والطب !

صلاح حسن*

واحدة من أقدم الآلات الموسيقية العراقية التي عرفتها البشرية خلال تاريخها الطويل، غير أن الغموض يكتنف تاريخها ومنشأها ومن ساهم في تطويرها ومن هم أهم روادها قديما وحديثا.

وبمناسبة زيارة عازف العود العراقي أحمد مختار الى هولندا والذي يعد باحثا ومختصا في هذه الآلة. فقد قررنا أن نجري معه هذا الحوار ليوضح لنا الكثير من المعلومات التي ماتزال بالنسبة للكثيرين- وحتى المختصين- غير دقيقة وملتبسة، احمد مختار ليس بحاجة الى تعريف.. لأنه سيقدم نفسه ضمن مجريات هذا الحوار:

* كاتب عراقي يقيم في هولندا

❖ **تاريخ العود كآلة موسيقية بابلية يكاد يكون مجهولا لدى الكثير من الناس نريد أن تقدم للقارئ معلومات دقيقة عن نشأة العود ومتى استخدم أول مرة ولماذا؟**

□ سوف أتناول آخر ما وصلت إليه التنقيبات والأبحاث، وهنا لابد من الاشارة الى ان هذه التنقيبات والأبحاث تغير وتصحح المعلومات حسب ظهورها، أي أن المعلومات التي نمتلكها عن مكان العود مثلا ربما سوف تتغير بعد عشر سنين إذا ظهرت قطع أثرية أقدم تدلنا على مكان آخر، ذكرت هذا للايضاح، لأن البعض يعتقد أن أول وجود للعود ظهر في مصر أو حتى في ايران على سبيل المثال وهذا كان شائعا وصحيحا حتى منتصف القرن الماضي لكن الأبحاث والتنقيبات الجديدة والقطع الثرية أظهرت عكس ذلك، حيث إن الرقم الطينية التي عثر عليها في العراق وتعود الى العصر الأكادي كانت تصور مشهدا لعازف عود ذي الرقبة القصيرة. وهنالك رقمان طينيان في المتحف البريطاني الآن نشرهما السير بومر أول مرة في الاربعينيات. كذلك تذكر المصادر وخصوصا التي وصل إليها الباحثون الألمان مثل هلمان والانجليزي سمث والعراقي أنور رشيد أن أقدم ظهور لآلة العود كان في العراق القديم وذلك في العصر الأكادي (٢٣٥٠/٢١٥٠ق.ب) أي قبل ٤٥٠٠ سنة تقريبا ودليل هذا الرأي وجود الختمين الاسطوانيين لدى المتحف البريطاني في لندن (BM28806-BM89096) حيث اطلعت عليهما شخصيا والذي يرتقي زمنهما إلى العصر الأكادي.

كما يعتقد ان العود قد استخدم في العصر الأكادي لأول مرة. ولان حجمه صغير ويسهل حمله أثناء السير ويمكن استخراج أكثر من نغمة من كل وتر، صار يستخدم في المواكب والعبادة والطقوس الدينية أيضا.

أما عن شكل العود فلم يكن العود على شكله الحالي بل كان زنده أطول وصندوقه الصوتي أصغر ووجهه الأمامي من الجلد وصندوقه الصوتي من الخشب ويحتوي على وترين حتى العصر البابلي القديم وبعد ذلك أصبحت له ثلاثة أوتار ولم يثبت علميا واضع الأوتار ومخترعها.ويحتوي على مفاتيح (ملاوي) تربط فيها الأوتار لكل مفتاح وتر على العكس من الآن لكل وتر مفتاحان، كانت أوتاره تصنع من المعدن على الأغلب، وكان العود يحتوي على العتب (الدساتين).(FRET)

كانت طريقة العزف عليه تتم باليد اليسرى لجس الأوتار من ناحية الزند (العنق) واليد اليمنى تستعمل للضرب على الأوتار في نقطة بالقرب من مقدمة الصندوق الصوتي. لم تكن الريشة مستخدمة آنذاك، بالنسبة لليد اليمنى (يتم العزف بواسطة الضرب بأصبعي الابهام والسبابة من اليد اليمنى).

وعن وجود العود في الحضارة العربية القديمة جدا هنالك منحوتة سبأية مؤرخة في القرن الثالث أو الرابع الميلادي، لا يختلف العود فيها تقريبا عن العود الحديث وهو يحتوي على ثقبين مدورين لتقوية وتضخيم الصوت الذي ينبعث من الالة أثناء العزف. وهذا الأثر يدحض وبصورة قاطعة رأي الباحثة (شليزنكر التي قالت إن العرب تعلموا العود واقتبسوه من الفرس في نهاية القرن السادس الميلادي) لأن هذا الأثر يثبت وجود العود عند العرب قبل التاريخ الذي تذكره السيدة شليزنكر بثلاثة قرون.

في هذه الفترة حدث تغير مهم للعود وهو تغير وجهه من جلدي الى خشبي بما ساهم في تغير نوع وقوة الصوت. وكان العود أكثر الملاهي شيوعا. وفي هذا الزمن عرفت له أسماء كثير كالمزهر والكردان والبربط والمتوتر والعود ولكن قاموس العرب الأقدمين استخدم اسم العود وهو أقدم اسم عرفه العرب، كان الضرب عليه فيما يظهر يتم بابهام اليد اليمنى من ناحية الصندوق الصوتي.

وكان العود الآلة الرئيسية التي استخدمت للغناء والتلحين والعزف المرافق للمغني، كما واستخدمه بعض الشعراء مثل الأعشى مع انشاد القصائد كما ذكر المسعودي (لم يكن الشاعر ينظم القصائد فقط بل كان عليه ان ينشدها ويرفق إنشاده بالعزف وكان العود الآلة الأهم آنذاك لمثل هذا النوع من الفنون حيث كان الشاعر موسيقيا أيضا.

وجاء النغم العظيم للعود في العصرين الأموي والعباسي ذلك لاستخدامه في جميع المجالات وبصورة رئيسية، اما تطور نظرية الموسيقى العربية والتطبيق النظري للكثير من النظريات الفلسفية والعلمية فقد أسهم في تطور استخدام آلة العود وجعله الآلة الرئيسية رغم وجود الكثير من الآلات الأخرى وذلك لأنه الوحيد القادر على تفسير العلاقة بين الموسيقى والعلوم الأخرى كما يذكر الكندي في أحد مؤلفاته. شكل العود لم يكن يختلف عن شكله في الجاهلية وظل بأربعة أوتار وتصنع جميع أجزائه من الخشب، لكن تم تطوير المادة التي تصنع منها الأوتار حيث أصبحت تصنع من امعاء شبل الأسد وليس من أمعاء سائر الحيوانات كالسابق. حسبما جاء في نفح الطيب.

ومثلما انتقلت الكتب والمخطوطات التي تحمل النظريات في كافة العلوم انتقل العود عبر بلاد الأندلس في القرن الرابع عشر. لذلك نجد أن كلمة (العود) العربية تستعمل في اللغات الأوروبية حيث إن كلمة العود انتقلت إلى أوروبا في العصور

الوسطى وذلك بعد أن سقط حرف الألف وصعوبة تلفظ غير العربي لحرف العين فأصبحت الكلمة (لود) و(لوت)، واللوت آلة اشتهرت كثيرا وكتب لها مؤلفون عظام في القرنين السادس والسابع عشر مثل فيفالدي وباخ وسكرلاجي.

❖ خلال تاريخ العود الطويل حدثت اضافات على آلة العود ما أهم هذه الاضافات؟ ومن قام بها؟ وما دور الفلاسفة العرب في ذلك؟

□ أهم الاضافات والتطورات التي حدثت للعود هي تغير وجهه من الجلد الى الخشب، وأول من قام بذلك هو النضر ابن الحارث حيث جاء من مكة الى الحيرة وأقام في بلاط اللخميين الذين اشتهروا برعايتهم وتشجيعهم للشعر والموسيقى، وتعلم العزف على العود في الحيرة، وقام بهذا التغيير قبل أن يعود الى مكة مكان ولادته الاصلي، الحدث الآخر هو تغير المادة التي تصنع منها الأوتار حيث صارت تصنع من الحرير بعدما كانت تصنع من أمعاء الحيوانات وذلك في العصرين الأموي والعباسي ولا يعرف شخص محدد أو أول من قام بهذا، اضافة الوتر الخامس الذي نظرّ له الكندي ووضعه على حساب السلم الموسيقي المعدل، لكي يتمم السلم ذا الديوانين (أي الأوكتافين) حيث نفذ ذلك عمليا زرياب الموسيقي الأشهر والمغني المعروف وذلك في منتصف القرن التاسع الميلادي، كما قام زرياب بعدة إضافات أهمها استخدام الريشة للعزف على العود بدلا من استخدام أصابع اليد اليمنى الذي كان شائعا منذ الوجود الأول للعود. أمر آخر اضافه زرياب هو المزج بين امعاء شبل الأسد والحرير في صناعة الأوتار التي يستخدمها. بعد ذلك ظل العود ذو الأربعة أوتار يستخدم أيضا وسمي بالعود القديم أما ذو الخمسة أوتار فقد سمي بالعود الكامل. في القرن الرابع عشر تمت اضافة الوتر السادس حيث جاء في مخطوطة (كشف الهموم والكرب في آلة الطرب) عن العود: (وهو أنواع بحسب عدد أوتاره فمنه عود ذو اثني عشر وترا ومعشر ومثمن) ونحن نعرف أن أوتار العود مزدوجة أي أن كل وترين يتساويان في اصدار نغمة واحدة. مما يدل على أن هنالك عودا ذا ستة أوتار مزدوجة في القرن الرابع عشر الميلادي. أما في القرن التاسع عشر فلقد ظهر العود ذو السبعة أوتار حسبما ذكر صاحب الرسالة الشرفية ميخائيل مشاقة (١٨٨٠-١٨٨٨).

للفلاسفة العرب دور كبير في التنظير للعود.. خصوصا الكندي فقد جعل من العود الوسيلة التي تدرس على أساسها العلل الفلكية وربط بين أوتار العود ومزايا الانسان وجعل الموسيقى فرعا من علوم الفلسفة. واستخدمها للعلاج كما جاء في رسائله ومؤلفاته السبعة عن الموسيقى، وكذلك فعل ابن سينا والفارابي والصفي الدين البغدادي الذين جاءوا من بعده بعشرات السنين، حيث اتبعوا منهج وقواعد الكندي وأضافوا عليها بعض المزايا.

❖ هنالك الكثير من الآراء حول نشأة الغناء العربي قبل الاسلام.. وهذه الآراء متضاربة وفيها الكثير من الخلط.. هل لك أن تدلي برأيك في هذا المجال؟

□ الغناء قديم وجد مع النفس فهو صاحبها الحميم تفزع اليه حين الشدائد وتستعين به على استمالة السرور، ولم يكن الغناء في العصور القديمة كما نعرفه اليوم أي يسير على قواعد وضوابط بل كان عفويا ساذجا، وأول من أوجد له القواعد هو العالم اليوناني بطليموس. وكان أول من غنى في العرب من النساء قينتان لقبيلة عاد يقال لهما الجرادتان، وأول من غنى من الرجال في اليمن ذو جدن وهو ملك من ملوك اليمن واسمه الكامل علس بن يشرح، وهكذا كان غناء العرب في جاهليتهم ساذجا كتغني الحداة في حداء أبلهم، هذا الغناء البسيط كانوا يطلقونه على الترنم بالشعر واذا كان تهليلا أو قراءة سموه تغبيرا لانه يذكر بالغابر وأما التغبير فهو التهليل.

ويذكر المسعودي أن أول من أخذ في ترجيع الحداء مضر ابن نزار فانه سقط من على جمل فانكسرت يداه فحملوه وهو يقول وا يداه.. وا يداه وكان يمتلك صوتا جميلا وحسنا، اصغت الابل اليه واستأنست وجدت في السير فجعل الرجال هذه الحادثة مثلا لقولهم ها يدا.. ها يدا ليحدوا بالابل.

وبقي الناس في العراق والجزيرة على طريقتهم في التغبير حتى جاء الاسلام ودخول الأقطار والممالك وتداخلت الاقوام الأخرى مع العرب واستقر بهم المقام وتطورت حياتهم وعيشتهم وأصبحوا بحاجة الى طرق غناء أكثر تنوعا ورقة وأنسا بعد أن كانوا لا يطربون الا بقراءة الشعر الحماسي والحداء والتغبير، فصار غناؤهم على أنواع حيث تطور غناء الجزيرة والعراق قديما الى ثلاثة أنواع رئيسية مهمة وهي: النصب، والسناد، والهزج وتفرع عن ذلك أنواع أخرى، وكانوا يرافقون غناءهم قديما بالعود والطمبور والمعزفة والمزمار أما ايقاعيا فقد كان الدف الدئرة والقضيب والصناجات هي المستخدمة بكثرة في المنطقة. وبعد ذلك ظهر في المدينة والحجاز المنغي طويس ونشيط وسائب خاثر فلحنوا الشعر العربي واجادوا فيه وطويس كان في المدينة وهو أول من غنى في الاسلام الغناء الرقيق وعنه أخذ الآخرون وأول صوت تغنى به في الاسلام هو:

قد براني الشوق حتى   كدت من شوقي اذوب

وبقيت صنعة الغناء تتدرج في الارتقاء والتطور حتى بلغت درجة أهم في أيام الأمويين حيث ظهر الغناء المتقن على انها لم تكن كذلك ايام الخلفاء الراشدين رغم ان أيام الرسول صلى الله عليه وسلم كانت أكثر تطورا وأفضل حالا بالنسبة للغناء والمغنين حيث حكي ان الرسول صلى الله عليه وسلم قدم من سفر فصعدت النساء على سطوح المنازل يضربن بالدفوف ويقلن:

طلع البدر علينا من ثنيات الوداع
وجب الشكر علينا ما دعا الله داع

❖ لا شك أن موسيقى العرب وصلت الى مستواها الكبير في منبثق حضارة العرب وشكلت علامة فارقة في تاريخ موسيقى العالم لكن هل عرف العرب التدوين الموسيقي في ذلك الوقت؟

□ نعم انهم سبقوا الغرب في عملية التدوين بقرون متعددة، صحيح أن التدوين الغربي المعاصر أكثر دقة ويتميز بالسهولة والوضوح عن تدوين العرب لكن العرب سبقوا الغرب، وكانت حروف الأبجدية العربية هي احدى أدوات التدوين الموسيقي في ذلك الوقت. أما الارقام فتدل على عدد الأوكتافات (الدواوين) وجاء في كتاب الأغاني ان ابراهيم بن المهدي، سمع صوتا استرعى انتباهه، فكتب الى صاحب اللحن اسحق الموصلي يسأل عنه فكتب اليه اسحق: بشعره وايقاعه وبسيطه ومجراه واصبعه وتجزئته واقسامه ومخارج نغمه وموضع مقاطعه ومقادير أدواره وأوزانه.. فعرفه ابراهيم المهدي وغناه، كما وضع لحنه اسحق تماما، هذا يدلل على أن في هذه الفترة أي القرن الثامن الميلادي كان للعرب تدوينهم الخاص الذي سبق غيرهم من الأمم، بينما لا يدلنا التاريخ عن أي اشارة للتدوين في الموسيقى الغربية الا في وقت متأخر أي بعد القرن الثاني عشر تقريبا، ومن الباحثين الذين عملوا في هذا مجال تحويل طريقة التدوين القديم الى التدوين الحديث هم:

زكريا يوسف الباحث العراقي الكبير حيث حول بعض تمارين العود التي وضعها الكندي منذ نحو ألف ومئتي عام منوطا (مدونا) بالرموز العربية، ونحن نعرفه الآن كما عرفه الكندي في ذلك الزمان.

- نوطة مجدي العقيلي جزء من موشحة، حولها من رموز النوطة العربية القديمة الى رموز الحروف الموسيقية الحديثة الغربية وعين ايقاعها وأوزانها.

❖ التأليف لآلة العود قليل جدا حتى في أوج تطوره في العصر العباسي مثلا لم يحفظ لنا التاريخ مؤلفات مهمة؟

□ الموسيقى الصرفة غير الغنائية لها مساحة أصغر بكل المقاييس وأهمها التأليف وذلك عبر تاريخ الموسيقى العربية ككل، فباعتقادنا ان السبب يعود الى كون العرب أهل شعر وكلمة أكثر ولا يتصورون الموسيقى بدون الشعر أعني بقي العربي يصر على أن تكون الموسيقى تابعة لمجريات الصورة الشعرية والايقاع الشعري في القصيدة، وذلك جعل النسبة الأكبر من التلحين يذهب الى الغناء، ذلك ان الآلات كانت تعتبر عاملا مساعدا للصوت البشري الذي كان هو المفضل سماعه عند العرب وهو المستساغ لأذن العربي حتى اليوم ونجد أن الموسيقى الغنائية تأخذ حصة الأسد. بينما عكس ذلك في بلدان أخرى مثل أوروبا وحتى الصين فللموسيقى الصرف او غير الغنائية دورها كما للموسيقى الغنائية؟

❖ بعض الناس وحتى بعض المتخصصين لا يعرفون الفرق بين العازف والملحن وبين الموسيقى الصرف او الغنائية والموسيقى الغنائية هل يمكن شرح لنا ذلك ببساطة؟

□ سوف أحاول جاهدا أن أشرح ذلك ببساطة لان العمق بالحديث وبالمصطلحات الموسيقية سوف يضيع القارئ والتعبير بأدوات أخرى سوف يبعدك عن الدقة في الوصف والتعبير، ولكن سأحاول أن أقدم فكرتي عن الموضوع. التأليف هو ما يطلق على الموسيقى الصرف غير الغنائية، وهنا تكون الجملة الموسيقية مختلفة من حيث الشكل والبناء، ومن جانب أنها غير مرتبطة باللغة ومداخل الحروف ومخارجها والمد والحصر في بعض الأحرف العربية أي أن الجملة الموسيقية تبنى حسب قدرات المؤلف الموسيقية وخياله، والموسيقى الصرفة التي ينتجها المؤلف تكون ذات أفق مفتوح وأوسع وتعتمد الصورة والرؤية في التعبير عن الفكرة الموسيقية المؤلفة منها يكون فيها قوة تركيز عالية لانها تنقل الصورة بشكل تجريدي وبدون عوامل مباشرة أو غير مباشرة أخرى، وتقنع المتلقي وتترك له حرية التواصل مع الفكرة حسب وعيه وخبرته الموسيقية لذلك تجده- أي المتلقي- يصل أحيانا الى فكرتك وأحيانا أقل وفي بعض الأحيان يقوده خياله الى اوسع مما تقصد.

أما التلحين فهو يطلق على الموسيقى الغنائية أي الموسيقى التي تتبع الغناء وتلتزم بكل شروط اللغة مثلا، لا يجوز مد النوتة الموسيقية اذا كانت متزامنة مع حرف الشين لأن صوته يسبب ضوضاء داخل اللحن ولابد ان يتم المد في حرف آخر مثل الألف إذا شاء الملحن او المطرب اذا اراد الاستزادة، الملحن يعمل بشكل مباشر لان الكلام (وأقصد الشعر الغنائي فقط) مهما بلغ من الرمزية والعمق

يبقى خاليا من التجريد، ومن هنا يكون الملحن ذا سقف محدود بسبب ارتباطه بالفكرة الموجودة بالقصيدة الغنائية. بالمناسبة حتى مجالات التلحين للاوبرا في الغرب لم تتخلص بعد من هذه الاشكاليات رغم التخلص من مشكلة التعامل مع الحرف واللغة والتجاوز الذي يحصل للبناء الشعري وحتى المعنى، من هنا لابد التفريق بين المؤلف والملحن وهذا ما يحدث في علم الموسيقى اليوم Musicology وفي كل الموسيقات المتطورة.

لابد من التفريق بين التأليف الذي يعني الموسيقى الصرفة والتلحين ويعني الموسيقى الغنائية، فالموسيقى الصرفة لم توجد في تاريخ الموسيقى العربية سوى حيز صغير قياسا الى الموسيقى الغنائية التي لها الدور الأكبر وذلك يعود إلى الثقافة العربية واعتمادها على الشعر ومكانته في حياة العربي تاريخيا. وطريقة الالقاء والتركيز على مخارج الحروف والتأكيد على المعنى الذي يتم بوضوح العبارة او الكلمة او اعتماد الايقاع المعتدل والبطيء. كل هذه وعوامل اخرى ساهمت في تكوين أسلوب التلحين الذي هدفه الأول الكلمة. بينما هدف الموسيقى الصرفة (غير الغنائية) هو الأفق لا التطريب وبناء جملة لا يعتمد على الكلمة ولا تحده الحروف اضافة الى استخدام عوامل أخرى على قدر عال من الأهمية في تكوين البناء الموسيقي مثل الصمت.

هذه واحدة من مشاكل التأليف وهي عدم التمييز بين الجملة الغنائية والجملة الموسيقية الصرف.. هذا على مستوى المؤلف والمتلقي معا حيث ان عدم وجود اذن متلق تعودت سماع موسيقى يساهم المتلقي في ايجاد عالمه الخاص من خلالها أو مشاركا المؤلف فيساهم في عدم الوصول الى ذلك التمييز الذي تحدثنا عنه.

وهنالك مشاكل أخرى مثل عدم الاهتمام بتعدد الأصوات والتأليف اللحنية بين الآلات الموسيقية وعدم إدراك سقف الآلات الموسيقية ومداها الصوتي حيث نجد قطعا كتبها مؤلفها من دون أن يحدد هل هي لآلة القانون أم العود أم للناي وحتى في مناهج التدريس هذه القطعة تعطي لجميع الآلات. اذ لكل آلة مداها الصوتي التي ربما تكون القطعة أوسع منه والأوتار المطلقة في القانون ليست هي التي في العود وهذا يغير كثيرا من روحية العمل وما يراد منه.

❖ **نسمع أحيانا من يقول إن هذا العازف يتمتع بروحية عالية وأحيانا بتقنية عالية هل تستطيع أن تقدم لنا أمثلة عن عازفين يتميزون بهذه الصفات؟**

□ التقنية العالية واسلوب العزف المتطور والقدرة على استخدام كل تقنيات العود وسيلة مهمة جدا ومفيدة للعازف لكنها تصبح سلبية اذا تحولت الى غاية ويكون العازف همه عرض امكانياته العضلية، لابد من توظيف كل ما تمتلك الى الروحية، في بعض الأحيان يحتاج العازف الى تقنيات بسيطة لانتاج جملة موسيقية ولكن الاحساس والدقة باصرار الصوت أو النغمة وموضع هذه الجملة الموسيقية يحدد جمالها أكثر مما تحدده التقنية، فالجمال هو الأهم لذلك هنالك عازفون تنبهر حين تراهم يعزفون ولكن لا تستطيع سماعهم عن طريق اسطوانة او شريط ومن العازفين الذين وازنوا وبدرجات عالية بين التقنية والروحية وهو اسلم ما يمكن التوصل اليه من قبل العازف، الفنان منير بشير فقد وصل الى تقنيات عالية لم يصلها غيره لحد الآن وفي نفس الوقت يحمل روحا عالية، وقد وصفته في احدى المقابلات بكاهن العود، خالد محمد علي في العراق يحمل هذه الصفات العالية أيضا، من تونس انور ابراهيم، عازف حساس جدا ولديه روحية وتقنية عاليتان وهنالك أمثلة اخرى.

❖ **الارتجال في العود هل يشبه الارتجال في الشعر؟**

□ اعتقد أن الارتجال واحد في كل الفنون وهذا اعتقاد، لانني لا اكتب شعرا، ولكن بما يخص العود والموسيقى، فالارتجال هو التعبير عن اللحظة الآنية التي يمر بها العزف من خلال ما يمتلكه من أدوات، كذلك نستطيع أن نصف التأليف ارتجالا متمهلا في بادئ الأمر ثم يدخل في قالب ما أو يثبت كجمل، هنالك علاقة كبيرة بين الارتجال الشعري والموسيقى تكمن في الصور الشعرية والموسيقية.

❖ **عادة ما تكون الجملة الموسيقية المؤلفة لآلة العود طويلة قياسا للأخريات، هل يعود ذلك الى خصوصية آلة العود أم الى خصوصية العازف؟**

□ انت تدفعني للحديث بشكل تخصصي أكثر وتجبرني على الدخول في العالم الصوتي للمؤلف الذي طالما كتبت عنه في عدد من المقالات.

لذا أقول ان النظام الصوتي الذي تفرضه الآلة، يلعب في بعض الاحيان دور المحرض لخيال وابداع المؤلف في تكوين الجملة الموسيقية، وانطلاقا من ذلك يمكن القول أن المؤلف يجب إن يراعي وبشكل جيد عملية البحث في الطبيعة التعبيرية لكل آلة منفردة ويكتب للموسيقى وفق ذلك وهذا ينطبق على آلة العود. لذا نجد في الموسيقى الغربية مؤلفات خاصة لآلة الكمان لا يمكن أداؤها الا على آلة الكمان لانها تحمل خصوصية هذه الآلة، ونجد مؤلفات أخرى خاصة بالفلوت

والبيانو أيضا، بينما لا نجد ذلك في موسيقانا، اذا استثنينا مؤلفات العود الحديثة التي كتبت خصيصا لهذه الآلة. من جهة اخرى ادراك قوة الالهام في التأليف الموسيقي وقدرتها على البناء والتشكيل، تجعلك تعرف أن التطبيقات لدى المؤلف في معظم الحالات هي نوع من التلقائية المتميزة بمسحة من الالهام لذا لا يمكن للتأليف الموسيقي أن يكون مجرد تشييد مسبق الصنع نابع عن الالهام، باختصار أن طبيعة صوت الآلة والمؤلف يساهمان في ذلك.

❖ استمعت الى مؤلفاتك ووجدت أن القيمة التأملية تطغى على الكثير من القطع الموسيقية، هل يتعلق هذا بجوهر عملك كعازف أم ان الموضوعات التي تختارها تتطلب هذا النوع من التأليف؟

□ في الحقيقة حين التأليف اشعر بحاجة والحاح داخلي للتعبير عن صورة ما ربما تأملية او صوفية او شيء آخر، وهكذا تبنى القطعة ومنها ما يستمر سنين دون أن يكتمل مثل قطعة (رثاء النخيل) و(رحيل الطيور) و(مناجاة) ومنها ما ينتهي العمل به في أيام، لا أحدد أي موضوع مسبقا لأنتج قطعة تناسب ذلك الموضوع ولكن جوهر طبيعتي كمؤلف وعازف عود تنتج القطعة وموضوعها معا، وأيضا ما يؤثر بي في جميع مجالات الحياة والتجارب التي أمر بها والمواقف التي أعيشها حتى تصبح جزءا من مفرداتي وتصوراتي الموسيقية، مثلا ذكر لي أحد الأصدقاء أن الشعر السويسري لا يعرف كلمة (المنفى).. لأنهم لم يتعاملوا مع ذلك من قبل، ولم ينفهم احد. بينما تجد ذلك واضحا بشكل كبير في الشعر العربي فالموسيقى والتأليف كذلك مفرداتك وتصوراتك وهمك الداخلي يساهم في عملية التكوين والبناء. والبناء في الموسيقى لا يختلف عن أي بناء فني أو ابداعي آخر، صحيح أنني تعاملت مع بعض القصائد لشعراء مثل مظفر النواب، ومحمود درويش وبلند الحيدري وغيرهم، قصائدهم رسمت لي صورا وأوحت لي بشيء لم أدركه حتى ولادة القطعة الموسيقية.

❖ فزت قبل سنتين بالجائزة الاولى في بريطانيا عن الموسيقى غير الغربية، وقبل أشهر تم اختيارك ضمن ١٦ عازفا لانتاج اسطوانة للأمم المتحدة منظمة حقوق الانسان، كيف ينظر الغربيون الى آلة العود؟

□ الموسيقيون والمتخصصون ينظرون باحترام لهذه الآلة العريقة التي هي أصل الكثير من الآلات لديهم والبعض من عازفي الجيتار واللوت يأتون الى دراسة هذه الآلة ليعرفوا أصل آلاتهم واسرارها جيدا، ولكن على الصعيد العام لا يعرف عن هذه الآلة الكثير وليست شائعة جدا مثل آلة السيتار الهندية مثلا، ما عدا في فرنسا طبعا. ولكن بالنتيجة هم ينظرون الى الموسيقى التي تنتجها أي آلة وأهمية هذه الموسيقى تكمن بقيمتها الجمالية بغض النظر عن الآلة، مثلا وبكل تواضع هنالك الكثير من العازفين الذين زاروا بريطانيا وقدموا الكثير من الحفلات وبدعم من منظماتهم الحكومية والسفارات، ومنهم من عاشوا فيها لسنوات ولكن لم يحصلوا على شيء، ولم تبرز موسيقاهم بين الثقافات الأخرى.

❖ ما هي آخر مشاريعك المستقبلية منها؟

□ باشرت بتقديم برنامج ثقافي موسيقي أطلقنا عليه ((حديث العود)) وذلك من خلال شاشة قناة (المستقلة) الفضائية. البرنامج يتناول تاريخ الموسيقى العربية ونظرياتها وآلة العود وأساليب العزف لكل المستويات ويقدم للدارسين شرحا لتقنيات العزف المتقدم، كما يتناول حياة وأعمال جميع رواد هذه الآلة ويقدم بعضا منها، ويستضيف البرنامج أهم العازفين في الوطن العربي ويقدم أعمالهم، كما سأقدم قطعي ومؤلفاتي الخاصة، بدافع المسؤولية والحرص على تقديم نموذج جيد للموسيقى العربية والعود تقبلت عرض الدكتور الهاشمي مدير المحطة بعد أن رأى فيَّ كل المواصفات المطلوبة وأهمها مكانتي الموسيقية على حد قوله، وهو اعلامي خبير في مجاله.

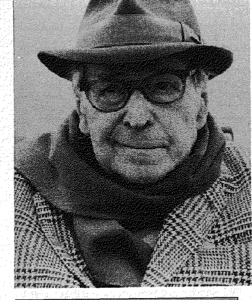
مؤخرا وبمناسبة مرور ٥٠ سنة على صدور المادة ١٥ من قانون الامم المتحدة التي تعنى بحقوق المتضررين من الارهاب والحروب، تم اختيارنا عن منطقة الشرق الأوسط من قبل المنظمة الطبية التابعة للأمم المتحدة والمدافعة عن المتضررين من الارهاب والحروب، مع موسيقيين آخرين من مناطق مختلفة من العالم آسيا- أمريكا- أوروبا- أفريقيا لاصدار اسطوانة موسيقية يعود ريعها للمنظمة المذكورة، الاسطوانة صدرت وأصبحت الآن في الأسواق حملت عنوان المادة ١٤ وقد سجلت قطعة بعنوان «حوار» من مؤلفاتي. تم اختياري بناء على ترشيح اللجنة البريطانية وبناء على ما قدمته خلال السنين الأخيرة وأهمها تقديم بحوث مهمة عن الموسيقى العربية واكتشاف مقام من وضع الكندي وتقديم أمسيات موسيقية من أجل قضايا وطنية وانسانية وأهمها قضية الشعب العراقي والشعب الفلسطيني، وحصولي على جائزة اتحاد الموسيقيين البريطاني عن أفضل مؤلف موسيقي.

أعمل على اصدار اسطوانة للعود وآلات أخرى، بالاتفاق مع شركة عالمية أما التسجيل فسوف يكون في استوديوهات دبي أو لندن وانا بصدد تصوير بعض أعمالي الموسيقية لاحدى القنوات الفضائية للانتاج الفني. لدي عدة أماس في أمريكا سوف يكون أولها في الشهر الثالث وسوف أبدأها بأمسية مع ورشة عمل في جامعة كرونول في ختام معرض للفن التشكيلي المعاصر، وهنالك أشياء كثيرة أخرى سوف اتركها لحينها.





من «مذكرات حميمة» لجورج سيمنون



ترجمة: بسام حجار*

«نثرت اليوم رمادك في حديقتنا»

أحاطت روايات كثيرة بحياة جورج سيمنون (١٩٠٣ - ١٩٨٩)، وكلّها، في وقت معا، صحيحة ومزيّفة. وهو قد أسهم، في مراحل حاسمة من حياته، برفد هذه الروايات بما تحتاج إليه من إثارة وغموض. ففي سنّ مبكرة استطاع أن يقنع ادارة تحرير صحيفة « غازيت دو لياج» (البلجيكية) أن تضمّه الى طاقم العاملين فيها بصفة «كاتب تحقيقات متمرّن»، وكان آنذاك لم يتجاوز السادسة عشرة من عمره، وهذا أمر أقلّ ما كان يقال فيه (ويقال فيه اليوم) أنّه نادر. عام ١٩١٩ صار صحفيا متمرّنا، وبقي صحفيا محترفا القسط الأوفر من حياته الزاخرة بالتنقّل (بين بلدان أوروبا، خصوصا بلجيكا وفرنسا ولوزان في سويسرا حيث أمضى السنوات الأخيرة من عمره ، وبين الولايات المتحدّة التي أقام فيها، في عزّ شهرته، ردحا من الزمن، وبلدان أفريقيا حيث كتب تحقيقات كثيرة).

* شاعر ومترجم من لبنان

عام ١٩٢٢ كانت بدايته في مجال الروايات الشعبية، وقد حظي، لبراعته، برعاية عملاقين من عمالقة الأدب والنشر الفرنسيين: أندريه جيد؛ وغاستون غاليمار صاحب الدار العريقة التي تحمل اسمه.
كتب مئتي رواية، واستخدم على الأقلّ سبعة عشر اسما مستعارا قبل أن يبدأ بسلسلته الشهيرة التي تروي مآثر المفتّش ميغريه بدءا من العام ١٩٣١ والتي سيوقع أغلفتها باسمه الصريح : جورج سيمنون. وسيواصل اصدارها تباعا حتّى العام ١٩٧٢ عندما قرّر التوقف عن كتابة الرواية البوليسية؛ وكان «ميغريه» قد أصدره ويحمل عنوان «ميغريه والسيّد شارل».
كان ينجز تأليف رواية في ١٣ يوما، لكنّه أحيانا كان ينجزها في غضون سبعة أيام بمعدّل ثلاث ساعات ونصف الساعة يوميا من الكتابة بين السادسة والتاسعة والنصف صباحا.
بين ١٩٧٢ و١٩٨٤، تاريخ توقفه النهائي عن الكتابة، أصدر سيمنون نحو عشرين جزءا من سلسلة أسماها «املاءات» بالاضافة الى عدد من الكتب التي تعتبر اليوم من أفضل أعماله، في مجال الأدب غير البوليسي ونذكر منها : «رسالة الى أمي» (١٩٧٤) و«مذكرات حميمة ؛ يليه كتاب ماري-جو» (١٩٨٢) وهو كتاب سيرة ذاتية في مجلدين (نحو ١٤٠٠ صفحة) كان الدافع الرئيسي لتدوينه وفاة ابنته ماري-جورج منتحرة وهي في الخامسة والعشرين من عمرها.
اخترنا من «مذكّرات حميمة» أوراقا تتصل بالعلاقة الحميمة التي كانت تربط جورج سيمنون بابنته المنتحرة ماري-جو، خلال الأيام الأولى التي تلت انتحارها والتي تكشف وجها للكاتب شديد الاختلاف عمّا اعتاده قرّاؤه، خصوصا الذين لم يعرفوه الا بوصفه مبتكر شخصية المفتّش «ميغريه».

الأحد ٢١ آيّار (مايو) ١٩٧٨

أمس، عند السابعة مساء، بلغني عبر اتصال هاتفي من ابني البكر انّ ابنتي ماري-جورج قد ماتت.

السبت ٢٧ آيّار (مايو) ١٩٧٨

بنيّتي الغالية ماري-جو،
كان يوم السبت الماضي اليوم الأكثر مأسوية في حياتي. الأسبوع كلّه أيضا كان مؤلما وكان يخيّل الي انني أختنق. اليوم صرت بيننا، صرت في دارك، في حديقتنا الصغيرة، على مقربة من الأرزة التي تعرفينها جيّدا ومن جنبة ليلك مزهرة. أمس رمّد جثمانك الكبير الذي كان لم يزل جثمان طفلة، واليوم، تحت شمس رائعة، نثرنا رمادك على عشب جنينتنا انفاذا لوصيتك الأخيرة.
نراك من خلال واجهة الزجاج الكبيرة. نستطيع أن نتحدّث اليك. نعلم انك ارتحت وانك شفيت من القلق وما عدت تخشين أن تجدي نفسك في مكان «مغلق»، كما قلت.
الشمس تدفئك. وكلّ العصافير تزقزق مبتهجة لاستقبالك وما عدت أشعر بالقهر بل بشيء من الحبور لأنني أشعر بأنك أخيرا، والى الأبد، بقربي.
الأرجح أنها ستكون رسالة طويلة جدّا هذه التي سأكتبها لك على هذا النحو ولكنّي سأكتبها شيئا فشيئا خلال الأيام المقبلة.
اليوم، انما أردت أن أسرّ اليك بفرحي، بلى فرحي، لأني أعلم أنّك مبتهجة أنت أيضا، ليقينك من أنك بلغت غايتك.
صباح الخير يا ابنتي الصغيرة. فمن الآن وصاعدا سوف تقاسميننا حياتنا التى ستكونين جزءا منها.
أنت حاضرة في الهواء الذي ننشق، في الضوء الذي ينيرنا، في رعشة الكون ولذلك تتسرّبين الى ذواتنا من كلّ صوب.
عمي صباحا يا ماري-جو.

الأحد ٢٨ آيّار (مايو) ١٩٧٨

صباح الخير يا ماري-جو.
أوّل ما فعلته هذا الصباح هو أني جئتك لأقول لك صباح الخير في الجنينة حيث كانت الشمس ساطعة أكثر مما كانت عليه أمس. كأنّك، أنت، جلبت لنا أخيرا الربيع الحقّ الذي طالما انتظرنا قدومه.
أحسست بحضورك قويّا حتّى أني توقّعت، وما زلت

أتوقّع، أن تكلّميني.
لقد قمنا بنزهتنا الصباحية المعتادة في الجوار، غير أني اختصرتها قليلا لكي أستعجل مجيئي اليك فأحدّثك. أفكار كثيرة تتزاحم في رأسي؛ كثير من الأمور التي أودّ أن أحكيها لك ولا أدري من أين أبدأ. ذلك أشبه بسعي الأوركسترا لدوزنة الآلات أو بما تفعلينه أنت حين تداعبين أوتار الجيتار بأصابعك قبل الشروع في عزف لحن ما.
تلحّ عليّ ذكرى منذ بضعة أيّام. ذكرى حادثة ترقى الى طفولتك الأولى ولا أدري اذا كان قد أتيح لي فيما بعد أن أحدّثك عنها. كان ذلك خلال فترة اقامتنا في مزرعتنا «شادو روك فارم»، في «كونّيكتيكوت». ولا بدّ أن عمرك آنذاك لم يكن ليتجاوز العام والنصف أو العامين. الأرجح أقلّ من عامين. في كلّ صباح كانت مربيّتك تصحبك في نزهة وأنت في عربتك الصغيرة التي ما عادت آنذاك عربة رضيع.
في مثل ذلك الوقت من النهار لا أكون عادة قد رأيتك بعد لأني أنهض عند السادسة صباحا لأختلي في غرفة مكتبي أمام الآلة الكاتبة. وعند التاسعة والنصف، حالما أنهي الفصل الذي أكون منهمكا في تأليفه، أهرع الى سيارتي للذهاب الى مركز البريد لأحضر بريدي اليومي. وكما لو أنّها مصادفة متكرّرة كنا دائما نلتقي تقريبا في المكان نفسه، على بعد خمسين مترا من الطريق الفرعي الذي يؤدي الى دارتنا. وفي معظم الأحيان كنت لا أراك جالسة في العربة، بل واقفة وراءها تدفعينها سيرا على الأقدام ومربيّتك تعينك خلسة على ذلك.
كنت أركن سيارتي. وأهرع اليك ثمّ أرفعك عن الأرض لأقبّلك بقوة، وبعد ذلك يتابع كلّ منا طريقه، أنا الى مركز البريد وأنت الى البيت.
ذات صباح، فوجئت في اللحظة التي كنت أهم فيها بالتوقف بقربك، بأن عبرت سيارتان أخريان في الاتجاه المعاكس فلم أتمكن من التوقف وتابعت طريقي مجتنبا اصطداما كان محتّما. عندما عدت الى المنزل بمضي عشرين دقيقة، كان الجميع في حال من التأثّر وكانت الأجواء مضطربة. أخبروني بما جرى. فعندما تجاوزت عربتك مكتفيا بايماءة من يدي من دون أن أتوقف، خارت ساقاك وعجزتا عن حمل جسمك الرقيق فحملتك مربيتك على الفور وأعادتك الى البيت.
كان جسمك رخوا مثل دمية قماش. وكانت عيناك مغمضتين، ووجهك فاقد اللون. لا تبصرين شيئا؛ ولا تبكين. حتّى بدوت أنك لا تسمعين.
سارعت الى استدعاء صديقنا الدكتور وايلر الذي هرع دونما ابطاء. واذ عاينك الطبيب بدا حائرا ولم يخف علينا قلقه.
– لابدّ أنها تعرّضت لانفعال شديد، خاطبنا قائلا.
ثمّ عندما أخبرناه بما جرى، أشار عليّ بأن أحملك بين ذراعيّ وأن أضمّك الى صدري بقوة وأن أتحدّث اليك برقّة. طبعا فعلت ما أشار به، وجعلت وجهي لصق وجهك ورحت أنظر اليك بقلق منتظرا شارة منك. بمضي دقائق معدودة فتحت عينيك قليلا والتقت نظراتنا. وإذّاك حدث ما لا يمكن وصفه. ولذهولي الكبير لمحت طيف ابتسامة، مجرّد طيف ابتسامة غامضة يرتسم على شفتيك. كأنّك كنت مدركة تماما ما جرى، حتّى أني تساءلت في سرّي ان لم تكن في تلك الابتسامة شبهة سخرية.
بمضي خمس دقائق، عادت الحياة اليك وكنت لا تزالين بين ذراعيّ، ومضى ما تبقّى من اليوم كأنّ شيئا لم يكن.
لم يستطع الدكتور وايلر أن يفسّر لنفسه ما جرى. وأنا أيضا لم أدرك حقيقة الأمر الا فيما بعد، عندما اعتدنا أن نتنزه سويا، يدي في يدك طوال الوقت.
كنت فتاة صغيرة جدا، وما زلت صغيرة جدا لم تتغيّر كثيرا،وان كبرت، تلك الفتاة التي تغفو اليوم في حديقتي الصغيرة.
أودّ أن أتابع حديثي معك على هذا النحو طوال النهار، ولكن بعد دقائق سيصل مارك وميلان. ومع ذلك أرجو أن يتركوا لي، في فترة ما بعد الظهر، بعض الوقت لنتابع حديثنا. فعندما أتحدّث اليك على هذا النحو، أشعر حقا انك تصغين الي وأنك أحيانا تتحدّثين اليّ. مع انك تعلمين جيدا انني لست متصوفا ولا مؤمنا.
لكن هذا لا يحول دون أن تكوني هنا بطريقة ما أكاد أقسم أنها واقعية.
أراك بعد قليل يا صغيرتي.

الاثنين ٢٩ آيّار (مايو) ١٩٧٨

(...)
مارك غادرنا للتوّ بعد أن أمضى ثلاثة أيام في «الكارلتون» عائدا الى باريس وهذا المساء سيحلّ محله جوني.

أتدرين أن مارك هو الذي عثر عليك بمحض الصدفة ؟ فقد حاول مارتينون الذي كان اتصل بك هاتفيا قبل ذلك ببضعة أيام، أن يتصل بك مجدّدا، وحاول تكرارا من دون جدوى. ولمّا كفّ عن سماع صوتك عبر المجيب الآلي، اتصل بمارك و أخبره انه قلق بشأنك. هرع مارك الى باريس فوجد الباب مقفلا بالمفتاح من الداخل. لن أذكر لك التفاصيل اليوم. وصلت الشرطة الخ... الخ. فهذا أمر ما عاد يعنيك كثيرا.

حالما بلغني الخبر من مارك أردت أن أذهب فورا الى باريس، ولكن الدكتور كوشو حال دون ذلك. عندها أوفدت آيتكن ليحلّ مكاني لانجاز كلّ الاجراءات والأوراق اللازمة، ما استغرق أسبوعا كاملا.

في تلك الأثناء لم يبلغ الصحف النبأ، ولكن منذ يوم الجمعة لم تكفّ عن التحدّث عنك، وتصلني برقيات لا تحصى بعضها من ألمانيا وايطاليا وهولندا... الخ...

من غير المجدي أن أقول لك إني رفضت أي مقابلة صحفية، وما زلت الى اليوم أرفض استقبال الصحفيين.

كان أسبوعا أشبه بكابوس يقظة ولم تعد الي الحياة الا منذ حلولك في حديقتنا. مع أن رسالتك المكتوبة والرسائل الأخرى المسجلة كانت قد جعلتني مطمئنا وحسبت انك رحلت بدعة وصفاء سريرة. تلك الرسالة لم يطلع عليها أحد سواي، وكذلك الأمر بالنسبة للرسائل المسجّلة.

لقد أدركت منها انك اتخذت قرارك بهدوء منذ بضعة أسابيع، وأن رحيلك كان بالنسبة لك خلاصا.

لقد تخلّصت أخيرا من (كدت أقول صديقك) من رفيقتك التي كانت تلازمك ليل نهار وتطالعك أينما اتجهت. «السيّدة حصر» كما كنت تسمينها اذ تتحدّثين عنها بوصفها رفيقة تتبعك حيثما ذهبت.

بدم بارد تخلّصت منها بالوسيلة الوحيدة الممكنة. البروفيسور دوران الذي جاء لزيارتي وتحدّث الي طويلا يوم الأحد، معجب بك كاعجابي بك تماما. لقد تلفّظ أمامي بعبارة أثلجت قلبي ومن المؤكد انك تريدين سماعها أنت أيضا :

– ماري–جو كانت فتاة تتميّز بصفاء مذهل. وأحسب أن القرار الذي اتخذته كما الوسيلة التي وضعته بها موضع التنفيذ، ينمّان عن رفعة.

الصحف لا تدرك ذلك، كما أمّك لا تدرك ذلك أيضا. غير اني أتلقّى سيلا من الرسائل والبرقيات ليس مصدرها أصدقائي أو معارفي فقط بل أيضا من مجهولين أصبحت في أعينهم أشبه بالبطلة. يوم الجمعة نشرت «فرانس سوار» مقالة في صفحتها الأولى وبعنوان عريض. ويوم السبت، أيضا في الصفحة الأولى، نشرت صورة كبيرة لك تحمل توقيع جيان كارلو بوتي. أعطاني مارك رقم هاتفه واتصلت به هذا الصباح لأطلب منه أن يبعث لي بكلّ الصور التي التقطها لك.

يو الأربعاء، حين يغادرنا الجميع ونصير وحدنا سيحضر لي آتكن حقيبة كبيرة فيها كلّ دفاترك وكلّ أوراقك وكتبك التي دوّنت على هوامشها ملاحظاتك والتي أريد الاحتفاظ بها. سوف أحدّثك عنها بعد أن يتاح لي قراءتها كلّها. والآن أقول لك عمي مساء يا بنيّتي، لأنك تعرفين جيّدا وتائر عيشنا اليومي. سأذهب لأغلق درفتي النافذة، وسنجلس الى مائدة العشاء بعد عشرين دقيقة. أقبّلك بقوة، بقوة شديدة وبرفق، لك كلّ حناني.

الأربعاء ٣١ آيار (مايو) ١٩٧٨

ماري–جو الجميلة،

ذات صباح كنا في المدينة سويا نشتري ما نحتاج اليه، ما تحتاجينه على الأرجح، ثوبا لك، حذاء، لست أدري.فجأة توقّفت أمام واجهة صائغ، أعلى شارع سان فرنسوا. عدد من خواتم الزواج كانت معروضة، فأشرت اليها قائلة :

– ألا تريد أن تشتري لي واحدا منها ؟

كنت في العادة أشتري لك، خلال تجوالنا في أسواق لوزان، حليّا للفتيات الصغار، عقد لآلىء صغيرة؛ خاتما بفصّ ملوّن؛ سوارا، الخ...

لا أعتقد انك حينها كنت تدركين معنى خاتم الزواج. فاكتفيت بأن أجبتك قائلا أننا على الأرجح لن نجد خاتما بمقاس أصابعك المشيقة. ومع ذلك دخلنا الى المحلّ. أحضرت البائعة أصغر خاتم لديها لكنّه كان أكبر من أصابع يدك.

فتدخّل الصائغ الذي يعرفني جيّدا.

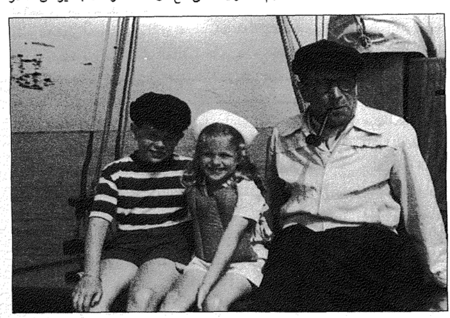
– بامكاننا أن نجعله بمقاس اصبعها.

وهكذا صرت، في الثامنة أو التاسعة من عمرك، تزينين بنصرك بحلقة من ذهب.

ذات يوم قلت لي وأنت تضعين يدك بقرب يدي :
- انه مثل خاتمك.
وعندها فقط ارتبت على نحو غامض بأنك ربّما كنت تعرفين عن معنى خاتم الزواج أكثر مما أظنّ.
مع مرور الأعوام كان علينا أن نوسّعه مرتين أو ثلاثا، لأنك كنت تصرّين على ابقائه في اصبعك. ومؤخرا حين تلقيت الرسالة التي ضمّنتها وصيتك الأخيرة، علمت أنك تريدين أن يرمّد جثمانك مع الخاتم.
أعطيت التعليمات اللازمة انفاذا لوصيّتك، والآن صار في حديقتنا زهد من الذهب ممزوج برمادك.
ما يذكّرني بأمر آخر يرقى هو أيضا الى عهد بعيد جدا.فعندما كنت تضطرين، لسبب أو لآخر، أن تنزعيه من اصبعك، كنت ترفضين أن تعيدي لبسه بنفسك وكنت تطلبين مني أنا أن أضعه لك.
مازلت أتلقّى رسائل وبرقيات، ويتضح لي كلّ يوم أن مصدرها أبعد فأبعد. صرت أتلقّى رسائل مصدرها الولايات المتحدة الأميركية بانتظار أن تصلني أخرى من روسيا أو اليابان. بعضها من أناس أعرفهم وبعضها الآخر من مجهولين. كلّ الذين يراسلونني تقريبا يعتقدون أنَ رحيلك قد حطّمني؛ محطّما، مشدوها، لبثت كذلك طيلة أسبوع وكنت لا أهمّ بالنطق حتّى يغلبني البكاء. غصّة مقيمة في حلقي، الى أن جاء يوم السبت وتمكّنت أخيرا أن أعثر عليك بنثري رمادك في حديقتنا الصغيرة.
وما صبّرني أيضا، أشرطتك المسجّلة التي كنت قد أرسلتها لي الشهر المنصرم، والشريط الأخير الذي وجدوه في مسجلتك. شعرت لدى سماعها بدعة، أو في الأقل بشيء من الخلاص وما كنت لأقبل بأن أبدو أقلّ شجاعة منك.
هناك تفصيل أثّر فيّ على نحو خاص. مارك الذي كان أوّل الداخلين الى شقّتك بعد أن خلع الباب على يد رجال الشرطة، لاحظ ان كلّ شيء فيها موضّب ومرتب كما لم يسبق له أن رآها من قبل. كلّ شيء في مكانه، وما من شيء مهمل أو متروك على الأرض، لم يكن هناك حتّى عقب سيجارة. لا بدّ أن الأمر استغرق بضع ساعات لكي تلمّعي الأثاث والأواني، وتغسلي البياضات، وتكويها وترتيبها بعناية فائقة في الخزائن.
عندما حدّثتني عبر الهاتف يوم الجمعة، كان صوتك عاديا ككلّ يوم ولم تحدّثيني عن خطّتك برغم أنك كنت قد أعددتها بدقة منذ شهر على الأقل.
لا لم أعد محطّما. أعتقد بأني فهمت، والآن وقد أصبحت حيث أردت أن تكوني، فسوف يؤلمك أن أبكي أكثر.
من غير المجدي أن أجيب بهذا عن التعازي التي أتلقّاها. لن يفهمني أحد أو سيحسبون أني قاسي القلب وقلبي لم يكن يوما مفعما بمثل هذا الحنان.

الخميس أوّل حزيران (يونيو) ١٩٧٨

قبل القيلولة كنت قد قطعت عهدا على نفسي أن أستعيد ذكريات رقيقة ومشرقة، تلك التي عشتها في بورغنستوك. لقد فجعت بقراءة مقابلة صحفية جديدة أجريت مع والدتك التي لا تكفّ عن اجراء المقابلات ما أشعرني بمزيد ومزيد من القرف. لا أدري اذا كانت تجول على ادارات الصحف طارقة أبوابها، لكنّها، بأية حال، تبذل طاقة هائلة لكسب سبق أكبر عدد من المقابلات. فعلاوة على ما ترويه الآن لكلّ راغب من الصحفيين، يبدو كتابها كأنّه مكتوب بحبر الورد. انها لا تكفّ عن الكذب، وعن تشويه الحقائق، وما عادت توفّر أحدا. بعض الصحفيين يردد أقوالها دونما تعليق، ولكن لحسن الحظ أن بعضهم الآخر يتعاطى مع كلّ هذه الترهات بكثير من الحذر



والتدقيق ويعيد الوقائع الى نصابها.
في البداية ما كنت لأعير الأمر انتباها، ولكن عندما يزيد الأمر عن حدّه، يوما بعد يوم، يصبح مثيرا للغثيان.
ما زلت لا أردّ على مزاعمها، لا تقلقي. فأنا لا أريد، بأية حال أن أمنحها هذا الشرف. واذا تابعت على هذا المنوال فسوف تضطر من دون شك أن تعود الى استشارة طبيبها النفسي، من دون أن يكون بامكانها، هذه المرة أن تتهمني بالتآمر عليها مع طبيبها.
ولكن دعينا من هذا. أعتذر لأني أطلت في الحديث عنها، ولكنّي ليس لي سواكما، أنت وتيريزا، وحدكما تتفهّمان ما أقول.
(في اليوم نفسه، ذكر ذلك المأتم الذي أعقب عودتك الى لوزان، في احدى ردهات مؤسّسة دفن الموتى.)
كان هناك مجموعتان من الكراسي. في الأولى، جلست أنا ومعي اخوتك الثلاثة. خلفنا كان هناك ميلان، وبول وكارول، ثمّ تيريزا وأخيرا كيم وجيرار.
لجهة اليمين، عند الصف الأول، والدتك وامرأة لا أعرفها. خلفها كان هناك قسيس كنت نبّهته الى أني لا أريد لا موعظة ولا شعائر. وأخيرا في الصف الثالث شخصان آخران لا أعرفهما أيضا.
لم يحيّ أحد من مجموعتنا أيّا من المجموعة الأخرى.
وفي اليوم التالي، أخيرا، وقبل أن يصل اخوتك الى منزلي، تمكّنت من نثر رمادك في الحديقة فيما كانت تيريزا تزرع بذور الخضير.
خلال واحدة من مخابراتك الهاتفية الأخيرة، في الفترة التي كنت فيها ترسلين لي الاشرطة التي تسجلينها، بعضها لأغان بصوتك مصحوبة بعزف الجيتار، وبعضها الآخر لأحاديثك الموجّهة لي، كنت تقولين لي :
– سوف ترى كم هي عملية هذه الطريقة. أرسل لك شريطا وترسل لي شريطا. وعندما أشعر بالرغبة في التحدّث اليك لن يكون عليّ الا أن أضغط على زرّ لكي أجدك في شقتي. وعندما تريد أن تسمع صوتي لن يكون عليك الا أن تفعل مثلي.
للأسف لم تتركي لي متسعا من الوقت ريثما أسجّل لك شريطا. غير أنك الآن هنا، بقربي، فأستطيع أن أخاطبك مباشرة.
أمّا أنت، فلدي شعور يتعاظم كلّ يوم بأني أسمعك، من دون حاجة لأن أسمع صوتك.
صباح الخير يا ابنتي.
السبت ٣ حزيران (يونيو) ١٩٧٨
صباح الخير يا ماري–جو.
أوّل ما أفعل عند نهوضي من النوم، أصبّحك أنت، وأمسّيك عندما أغلق مصراعي شبّاكي.
ولكن عند عودتي من نزهتي الصباحية، تحدوني الرغبة في أن أصبّحك مرة أخرى. فأنا لا أطيق البقاء منعزلا في غرفتي لأن ذلك يشعرني بالقهر. عندما عدنا من نزهتنا، منذ بضع دقائق، قالت لي تيريزا :
– اني واثقة من أنّك لم تتوقف لحظة واحدة، خلال نزهتنا عن التفكير في ما ستكتبه.
ليس صحيحا ما تقول، لكنّه صحيح أيضا. غير صحيح بمعنى أني لا أعدّ مسبقا ما سأقوله لك. لكنّه، من وجه آخر، صحيح، لأني أبقى من الصباح الى المساء على صلة بك.
أمس تجرأت على تقليب ألبومات الصور التي أحضرها لي آيتكن من باريس. لا أدري اذا كنت أخبرتك بذلك لكنّها رافقتك الطريق كلّه. بقي أن أقرأ دفاترك وكلّ الأوراق التي تركتها، وربّما أن أستمع الى الاشرطة المسجّلة؟ كم أتمنى أن أتحلّى بالشجاعة الكافية لكي أفعل بعد ظهر اليوم. فالى الآن لم تتوافر لدي لا الشجاعة ولا القوة لكي أفعل.
أيّ ابنة جميلة كنت ! كم أندم لأني لم ألتقط مزيدا من الصور لك، وكم أندم لأنّ القليل منها يجمعنا سويا، ذلك أني كنت مجبرا على لعب دور المصور.
كان اكتشافي لك وقد أصبحت فتاة صبية وكنت أجمل من أي وقت مضى، ولكن يبدو لي أن عينيك كانتا دائما تكتمان نظرة يشوبها القلق.
عندما جاء دوران لزيارتي ذكّرته حزينا بالعبارة التي قلتها لك عبر الهاتف :
– في هذا العام يصادف أنك عشت ربع قرن فيما أنا قد أفنيت ثلاثة أرباع القرن.
فأجابني دوران :
– الأرقام دائما خادعة. في الخامسة والعشرين عاشت ماري–جو حياة كاملة.
اني واثق من ذلك ولكني أسأل في سرّي متى جاء ذلك «الآخر»، والذي تصرين، بشيء من السخرية والصفاء، على

تسميته في أحد تسجيلاتك «السيّدة حصر»، كما لو أنّه اسم، ليحلّ في حياتك.
الأرجح أنك كنت في الثالثة عشرة من عمرك حين غدا الحصر، على نحو ما، رفيقا لك. كان يتبدّى بعلامات ما زالت حييّة. مثلا، كنت تشعرين بالحاجة لأن تغسلي يديك أربعين أو خمسين مرّة في اليوم الواحد. وعند المساء، قبل أن تأوي الى فراشك، تعمدين فجأة الى تبديل الشراشف التي وضعت في الصباح نفسه، كما كان علينا أن نتحرّى بدقّة عمّا يوجد تحت سريرك.
صحيح أنك كنت منهوكة القوى لأنك، في ذلك الوقت، ما كنت لتتقبّلي علامة مدرسية أقلّ من عشرة.
استقدمنا من باريس طبيبة مختصّة بالتحليل النفسي وباضطرابات الطفولة، واثر زيارتها طلبت أن تقضي بضعة أسابيع في مصحّة فاتنة حيث كنت تشعرين بأنك على سجيّتك. كان اسمها جميلا : «لو بركاي» (بيت الأسرة). عدت منها أكثر استرخاء، لكن والدتك كانت قد بدأت تظهر عليها سمات اضطراب أشدّ خطورة وكانت تتابع علاجا، منذ سنتين، في عيادة «برانجان».
الأرجح أن ذاك الاضطراب الذي شهدت تفاصيله هو الذي سبّب لك الاضطراب.
بعض المشاهد ربّما كانت بالفعل بالغة القسوة بالنسبة لفتاة صغيرة مثلك، مرهفة الأحاسيس.
أعتقد، وهذا رأي الأطباء أيضا، أنّ نشأة السيّدة حصر بدأت من هنا.
يبقى أنّك بعد ذلك بسنوات، بسنوات قليلة، أردت أن تقضي فترة استشفاء، أنت أيضا، في عيادة «برانجان ». هناك راح البروفيسور دوران يتابع حالتك يوما بيوم ولمدة سنتين وذات يوم كانت تجربة فرارك الأول الذي لم يؤدّ بك الى مكان بعيد لأنك لحقت بنا الى لوزان. وذات مساء، بعد عودتك الى «برانجان» ثم مجيئك الى «ايبالنج»،– بموافقة دوران، نهضت من دون أن تحدثي أي صوت، وذهبت، حاملة حقيبة صغيرة، بواسطة القطار الى باريس. مع انك كنت قد أمضيت الاجازة معنا في «لابول» وبدا لي أنّك ما عدت تحتاجين الى البقاء في العيادة.
لم تتركي، ذاك المساء، سوى رسالة غامضة المضمون تعتذرين فيها من دون أن تأتي حتّى على ذكر باريس.
لم تتصلي بي الا مساء. لقد بقيت لساعات تجرجرين حقيبتك وراءك بحثا عن غرفة في فندق، حتّى انتهى بك المطاف في نزل صغير كنت تجهلين أنّه نزل للقاءات الغرامية العابرة.
في اليوم التالي تدبّرنا لك فندقا آخر، وبما أنك كنت قد صرت فتاة ناضجة في الثامنة عشرة من عمرك، تركت لك، بموافقة دوران، حرية التصرّف.
لطالما أتحت لأولادي جميعهم حرية التصرّف ولا أذكر أني وبّخت أحدا منهم بعنف.
استأجرت شقة صغيرة في مونبارناس، وشرعت في متابعة دروس فن التمثيل في «كور سيمون ». لم يحل ذلك، بأية حال، دون مجيئك دائما لزيارتي لتحدّثيني، بصراحة، عن حياتك هناك وعن خططك للمستقبل.
أترين يا بنيّتي، اني لا أقول هذا لأني والدك وفخور بك فهذا رأي الجميع، كلنا كنا نرى أنّك فتاة ذات موهبة. لم يكن أمامك سوى أن تختاري المهنة التي تودين مزاولتها لأنك كنت قادرة على أن تكوني، بالمهارة نفسها، كاتبة أو عازفة موسيقى أو ممثلة؛ كما أن أغنياتك التي كنت تنشدينها وتصاحبي غناءها بعزفك على الجيتار وترتجلين كلماتها، قد أعجبتني وأثرت فيّ الى حد كبير حتّى أني منذ ثلاثة اسابيع، أو ربما أقل، اتصلت بك لأقول لك انّ هذا المجال ربّما كان مستقبلك المهني الحق.
أعذريني اذا كنت لا أستطيع أن أكتب لك أكثر هذا الصباح. فحديثي اليك أثار مشاعري كلّها وأشعر بأني عاجز عن المتابعة.
ألأنّك كنت كثيرة المواهب اختارت السيّدة حصر أن تقتفي خطاك ؟
اليوم أشعر بأنّ روحي حزينة يا غاليتي، فأقبّلك بكلّ حناني الذي صار هرما.

الأحد صباحا ٤ حزيران (يونيو) ١٩٧٨

ماري–جو يا طفلتي الصغيرة.
كان ينبغي أن أقول :
– يا طفلتي الصغيرة ويا ابنتي الكبيرة في الوقت نفسه.
أمس، قرأت أخيرا، بشيء من الخشية، حفنة من الأوراق التي تركتها واذا بي أنتقل من اكتشاف الى آخر، حتّى أن يديّ راحتا ترتعدان رغما عني.

أعلم أنك تألّمت معظم حياتك، غير أني ما كنت أدرك قسوة ذلك العذاب وأسأل نفسي اليوم كيف أمكنك أن تتحملي كلّ هذا الوقت.
حسبما فهمت هو أنّ الأشهر التي تلت اتخاذك القرار كانت هي الأكثر قسوة، حتّى بلغت، خلال الشهر الأخير، حالة من الدعة في خضمّ اليأس. كلمتان متناقضتان في الظاهر، ولكنّك تدركين ما أحاول تفسيره لنفسي.
منذ صباك المبكر وأنت مثالية النزعة وفي الوقت نفسه كائن مقبل على الحياة بشراهة ومتطلّب بشغف للحنان.
كثيرون خانوك، والبعض أكثر من سواهم، لأنّه أقرب اليك، دفعك الى فعلتك النهائية (أسأل نفسي لم أكتب في صيغة الجمع).
طيلة ما بعد ظهر أمس تألّمت معك، لأجلك، وأكثر من أي وقت مضى أدرك أنك اتخذت قرارك منذ زمن بعيد، لأنّك كتبت لي منذ سنوات عدّة أنك تريدين أن تستريحي في حديقتي الصغيرة.
ولكن أن يعيش أحد، الفترة بعد الفترة، ما عشته أنت، فهذا أشبه بدرب الصليب؛ ما لا يحتمل.
ذهبت هذا الصباح لأقول لك صباح الخير كما اعتدت أن أفعل وكما سأفعل دائما. ولكني أسأل نفسي اذا كنت في الأيام المقبلة سوف أقوى على أن أفعل ذلك كلّ يوم.
لا تحقدي عليّ. فأنا أب عجوز جدا. لقد كنت أيضا صديقك وحاولت أن أكون النجيّ الذي تحتاجين.
ولكن لسوء الحظ لا أتمتّع بحياد النجيّ المحترف.
بعد قليل، وبعد نزهة قصيرة، سأستأنف القراءة، لأني أتحرّق، ما دمت أمتلك القوة، لأن أصل الى ختامها.
حتّى ألبومات الصور أتصفّحها بمزيج من الاعجاب بابنتي الصغيرة ومن الحنق حيال الذين لم يعرفوا كيف يمدّون لها يد العون، هذا ان لم يتسبّبوا هم في مقتلها.
سامحيني، ماري-جو، أغفري لي مرارتي هذا الصباح. واحسب أنها ستكون أعنف هذا المساء وفي الأيام المقبلة، لأنّ أمامي الكثير بعد مما ينبغي أن أقرأ ومما ينبغي أن أعلم.
سيبقى لك حناني الذي طالما بذلته لأجلك. ليس بالأمر الكبير. كنت تحتاجين الى حفنة من المطلق لم يتمكّن والدك أن يمنحك اياه.
أقبّلك يا صغيرتي الكبيرة ماري-جو، وعزائي الوحيد علمي بأنك ما عدت تتألمين.

الاثنين ٥ حزيران (يونيو) ١٩٧٨

يا صغيرتي الأليمة،
لقد قضيت يومين في قراءة واعادة الاعترافات التي كتبتها من أجلي منذ سنوات والتي لم أعلم بوجودها من قبل. كانت تلك القراءة بمثابة كابوس، كما كان قسط كبير من حياتك أشبه بكابوس أشدّ قسوة فيما كنت تصارعين، ببسالة، ضدّ أشباحك.
لطالما سألت نفسي «كيف» بدأ كلّ هذا. كانت لي شكوكي ولكني لم أهتد الى يقين واحد ولم أسألك يوما عن هذا الموضوع.
كانت أمّك قد غادرت لتوّها، بصفة موقتة، عيادة «برانجان» واصطحبتك لقضاء اجازة لأقل من شهر في «فيبار». ولمّا عدت بدت عليك أولى علامات الوساوس. الآن أعرف ما السبب.
بعد ذلك اصطحبتك الى «كان»، الأمر الذي لم يجد نفعا بل على العكس.
لن أقول المزيد. فلن أسرد عليك حياتك كما عشتها أنا، ذلك أنك تعرفينها أكثر مني وسوف أحتفظ لنفسي بالأسرار الصغيرة والكبيرة التي كنت تسرّين بها اليّ.
أن أعلم كلّ ما علمته الآن لن يجعلني الا أكثر حبّا لك وبقدر أكبر من الحنو، واعجابي بك لأنّك تحمّلت كلّ هذا الوقت.
بقي لي أن أقرأ الملاحظات التي دوّنتها على هوامش «عصفور للهرّ». الحقيقة أن العصفور الضحية هو أنت ولم أكن أنا الهرّ. لقد أدركت ذلك.
انجو من اليومين السابقين حائرا ولكني أشعر بأني صرت أقرب اليك من أي وقت مضى لأنّه كما تقول أغنية غابان:
– الآن أعلم.
احبّك يا ابنتي الصغيرة وأنا سعيد لأنّك أخيرا اهتديت الى الدعة.
والدك
يبقى أن أقول لك يا ابنتي ان الأختام ما زالت موجودة على باب شقّتك (...)
وأنت ما زلت حديقتنا حيث سألحق بك ذات يوم.
الى اللقاء يا ابنتي التي أحبّ. (...)

العربي التائه

عبد اللطيف اللعبي

ترجمة: عبد القادر هجام*

اللوحة الأولى

(جانب من ميدان خال. على الأرض نُثارُ فضلات وأشياءُ مختلطة. إلى الوراء قليلا، تتوسطُ الخشبةَ شجرة ذات أغصان عارية وجذعٍ نُقشت عليه كتابات ورسوم.

أضواءٌ وأصوات تفيد بمجاورة المكان لطريق سيار.

تظهر السافرة. تتقدم صوب الشجرة، تطوقها بذراعيها، تخلد إلى التأمل برهة قبل التفاتها إلى الجمهور. تحاول أن تتحدث، لكن الكلمات لاتبرح فمها. تبدو مرتعبة، تركض يمينا وشمالا، تحاول باستمرار أن تقول شيئا، دون نتيجة. في نهاية الأمر، تتهاوى عند جذع الشجرة، ورأسها بين يديها. لحظة صمت.

يقترب العربي التائه. يجالسها.)

العربي التائه: عملية إرهابية جديدة. ما من قتلى هذه المرة . بعض الجرحى فقط.

(ترفع السافرة رأسها. تحدق في الفراغ)

العربي التائه: كنت بالكاد قد وصلت ولم أتمالك نفسي من ارتياد مكان الحادث.

(تحاول السافرة، عبثاً، أن تتحدث)

العربي التائه: لم أر شيئا يذكر. كان الجرحى قد نُقلوا. وكانت الساحة قيد التنظيف، ولم يبق هناك سوى نفر من الفضوليين.

السافرة: (بعد جهد كبير) أطفال... الأطفال...

العربي التائه: أي أطفال؟

السافرة: جرحى...

العربي التائه: لست أدري إن كان ثمة أطفال بين الضحايا.

السافرة: أبرياء.

العربي التائه: قولك مهزلة. كيف يتسنى للضحايا ألا يكونون أبرياء؟ وإلا فما يكون ذنبهم؟

السافرة: الأطفال... لايفهمون.

العربي التائه: وهل تحسبين أن الكبار، بدورهم، يفهمون شيئا من يانصيب الموت هذا؟

السافرة: (بحيوية) هم على الأقل يعرفون معنى الحقد.

العربي التائه: وبعد، هل ذلك مبرر معقول؟

السافرة: (تنهض مسرعة) لم يبق أي عقل. البقاء الآن لمن سيأكل الآخر نيِّئا. بدأ بالدماغ.

العربي التائه: كفى! إن قولك هذا يُذَكر بالموت.

السافرة: لا، لن أكف. ينبغي، لذلك، أن يُقطع مني اللسان.

العربي التائه: نافلٌ إقناعكِ إيايَ بهذا الأمر.

السافرة: إما أنك تتكلم أكثر مما ينبغي، أو أنك لاتنصت بما فيه الكفاية.

العربي التائه: حسناً، سوف أصمت.

(صمت)

السافرة: لقد قضيت كل عمري في مقاومة ما بداخلي من حقد. ولم أفلح. يا إلهي، ما أصعب أن يغفر المرء. لأنه يقول مع نفسه: أما الأشرار... فلا شيء يَقُض مضاجعهم. وحتى في حال عدم استمتاعهم بما يسببون من ألم، فهم يستمرون في الإيذاء بفعل التعود، أو من باب الشرود. ولاتَنتظرْ منهم إرهاصاً لندم أو اهتماماً بمن أُلْقوا في الجحيم. متعجرفٌ هو الشر. لقد سئمت الخضوع وتَقَبُّل الضربات ناكسة الرأس. وحتى حين أهدأ، حين أعود إلى رشدي، لا أرى فائدة لمكابدتي. ينبغي أن يكون هناك من يعترف بها كما هي. لكن الأمور قد رُتبت حولنا كي تظل طيَّ الخفاء، بل كي تبدو مائعة مضحكة. إن السخرية لقاتلة حقا. ليست هذه مزحة، وذاك ما يغيظني، ويجعل مذاق الصفح مُراً، فلا يبقى هناك صفح وإنما حقد خامد ليس إلا.

(صمت. تعود السافرة باتجاه العربي التائه، تمد إليه يديها.

* كاتب من المغرب

ينهض، يحتضنها. يتماوجان على إيقاع أنغام خافتة تتقاطع مع ضجيج الطريق السيار)

السافرة: (مداعبة إياه) أرى أنك قد نحفت.

العربي التائه: أجل، لقد فقدت مجدداً... بعض الأوهام.

السافرة: كأن تفقد كيلوجراما مع كل وهم. (ضحك) من أين أتيت هذه المرة؟

العربي التائه: من حلم محطم.

السافرة: لاشك أن ما حلمت به كان هشا.

العربي التائه: (متنصلا) بعض الأحلام تظل صعبةَ المراس، بحيث تطفو على حين غرة. وليس ظهورها، للضارب في التيه، سرابا ولا رؤى كابوسية. إنها أحلام غضة، جميلة ومثيرة.

السافرة: ينبغي التنفس بعمق، والإشاحة بالرأس ثم ارتياد أقرب الطرق.

العربي التائه: أحيانا يجد الإنسان نفسه مشلولا، كطريدة تُغشي بصرها أضواء سيارة ذات ليلة. آنذاك يقترب الطيف، يهمس في الأذن، يأخذ بتلابيب السامع ثم يطير به. عندها يبدأ السفر في جو من حبور مُستعاد. تتبدى الأنغام المنسية من جديد، يقود الحنين العازفين، وتطفح المتعة على الشفتين. آه، كم نجمة شهِدْتُ ولادتها خلال ذلك الإسراء! فكأن الكون بكر وكأن نفَسا من طيبة دفَع به خارج دائرة الشر.

السافرة: هذيان آخر من هذياناتك.

العربي التائه: لكن الحمى كانت حمى عشق. لم يغمض لي جفن طيلة شهور. ألا فليباركِ الأرق! لقد بلغت حد استهوائه وتحبيذه، رغم أنه كان أحيانا يثير خوفي.

السافرة: أيَّ خوف؟

العربي التائه: الخوف من العتمة خلف الأبواب. من الخطى الفاترة لشبح شرير. من ثقب حوض المرحاض. من رنة الهاتف. من احتمال أن يدَبر لي الصباح مَقْلبا فلا يشرق ثم يسْلِمني إلى ليل لا قرار.

السافرة: أين كنتَ؟

العربي التائه: لم أعد أعرف. اعتقدت في البدء أني تعرفت...

السافرة: على ذلك المكان؟ مكان الطفولة؟

العربي التائه: على الأقل على رائحته. رائحة مرة. مزيج من طين ورُوح زهر وأمعاء أنعام يتصاعد بخارها وصابون مارْسيليٍ ودباغ.

السافرة: يا له من خليط! ما أن يشمه المرء حتى يقضي نحبه.

العربي التائه: لايمكن التمييز بين عطر وآخر، فالحصيلة هي تلك الرائحة، التي لا شبيه لها.

السافرة: لكنك قلت بأنك لن تطأ بعد تلك الأرض.

العربي التائه: لست متيقنا من ذهابي إلى هناك. كأن ذلك كان في حلم. لكنه أقوى من واقع ومن حلم.

السافرة: (تجلس عند جذع الشجرة) إحك.

العربي التائه: لا أتقن الحكي.

السافرة: لآخرين.

العربي التائه: ليست لي تلك الموهبة. ثقي بي.

السافرة: لا أطلب منك أن تحكي لي حكاية، وإنما أن تسرد ما شاهدت، وما أحسست به.

العربي التائه: كنت شبيها بمكفوف بلا عكاز ولا كلب - دليل.

السافرة: فماذا أكلت إذن؟

العربي التائه: لك أن تسخري إن شئت، لكني لم آكل بشكل جيد. لم يكن الطعام سائغا.

السافرة: وهل شربت بشكل جيد؟

العربي التائه: أجل. كما لوكنت محكوما بالأشغال الشاقة أو لصا. لصا على الخصوص.

السافرة: إنك تثير أعصابي. فهلا أفضيت بحلمك الأبله!

العربي التائه: كنتُ برفقتك.

السافرة: ومنذ متى وأنا أرتاد أحلامك؟

العربي التائه: كنت متيقنا من حضورك، رغم أن وجهك كان محجوبا عني. عرفت لأني غالبا ما شددت على يديك، ومسدت أصابعك. كنا نتحادث عبر ستار ما. سمعتك تبكين خلال بعض الليالي. وبعد ذلك، حدثت أزمتك.

(تنهض السافرة متوثبة، تدير ظهرها للعربي التائه.)

العربي التائه: لم تكوني تتلوين من ألم وإنما من ضيق. الكلمات التي كانت تخرج من فمك لم تكن كلماتك. صوتك كان صوت إنسان آخر. ومع ذلك فقد خيل لي أنك كنت تتوجهين بالحديث إلي، بعدوانية لم أعهدها فيك من قبل. أحسست لأول مرة أنك كنت تبدين تجاهي ما ليس بد من تسميته كرها.

السافرة: أيَّ شيء قلتُ بالضبط؟

العربي التائه: نسيت تقريبا كل شيء. ما أذكره هو عبارات «امض»، « إليك عني»، «اغرب»، يلفظها صوت أجش قوي. لم أعد أدري أي شيء أفعله آنذاك بي وبك. كيف لا يرى المرء نفسه مذنبا في موقف مماثل؟ مذنبا، أوافق على ذلك، لكن في حق ماذا؟ كان علي أن أجد سببا ما، أيَّ فعل دنيء كي أبرر غيظك، وأجثوَ عند قدميك، ثم أستسمحَك. كان من الهين علي أن أتصاغر لقاء إعادتك إلى رشدك، إلَينا، وإنهاء الكابوس. مرة، وقد بلغت أزمتُك أشُدها، وَجَّهتِ إلي ضربة، وأية ضربة(أيتها اللعينة!كانت ضربة قطعت علي أنفاسي.

لكني في الوقت نفسه، وفي عز تلك الكارثة، لم أستطع رَدَّ شعور بهزء ما. لقد كدت أن أقهقه.

السافرة: (متلفتة) أراك تتخلص من ورطتك بسهولة.

العربي التائه: أنبهك إلى أن الحلم حلمي أنا وليس حلمك أنت. ما كان عليك سوى أن ترافقيني، أن تكوني بجانبي.

السافرة: أترك لك حلمك هذا، لتنتشِ به. لكنه، لحد الآن، ليس من المتعة في شيء.

(تعاود الجلوس)

العربي التائه: قلت لك إني لا أحسن الحكي. فطريقتي فيه غالبا ما تكون مرتبكة. طيب. أين وصلت؟ لم أعد أدري... بلى، ثمة صورة أخرى تعود لذاكرتي. إنه مشهد صامت لا علاقة له بالمشهد السابق... مشهد أتسكع فيه، داخل إحدى المدن، وسط حشد كثيف هائج ومتلاطم في كل اتجاه. لا أستطيع تسمية المدينة، ولا سكانها. الشيءُ المؤكد لدي، دون أن أعرف لماذا، هو أن تلك المدينة العملاقة كانت محاطة إما بصحراء وإما بغابة كثيفة، والأمر سيان في اعتقادي. تتقاذفني أمواج الحشد الذي، كلما انجرف إلى ساحةٍ، اصطدَم بحشد آخر، يماثله في الكثافة، ويغايره في السكون. حَشْد يتحلق حول ما قد يكون خشبةً يُعرَض فوقها حفل أو تقام شعائر. أحاول أن أشق بمرفقي طريقا نحو الصفوف الأمامية فأصطدم بحائط إسمنتي. أجدني مدفوعا وسط التيار حتى الساحة الموالية حيث المشهد نفسه. يستمر الأمر كذلك لمدة طويلة، ثم، فجأة، يتفرق الحشد وتتلاشى المدينة، فأجد نفسي وحيداً، جالسا فوق صخرة تشرف على البحر. الجو بارد. والبحر الهادر عند قدمي لايوحي إليَّ بأي اطمئنان. لكأني محط سخريةٍ لصخب الأمواج، الشيء الذي أخلص منه، ببلادة، إلى كوني مهجورا ووحيداً في هذا العالم. على أن لارغبة لي، بل ولا شجاعة، في الإلقاء بنفسي إلى الماء. أقلد الصخرة التي أجلس فوقها وأستعذب عزلتي، قائلا لنفسي: ها قد أقلعت عن الإنتماء والرغبة (لم أعد سوى شيء مودَع بين أشياء حاملةٍ لذلك الوعي الضئيل بأنها وجدت لتؤثث الكون. ما للصخر من أب ولا أم ولا ملة ولا لغة. ليس مُعوزاً ولا مُترفاً. لا يحتاج إلى البحث عن هوية، ولا إلى الدفاع عن قضية ما. وإن سُحق، تحول ببساطة إلى عشراتٍ، بل إلى مئات الحصى. ولا يكدر التاريخُ أبداً صفو راحته.

السافرة: ألا تريد أن أُخرج لك رسائلك؟

العربي التائه: أية رسائل؟

السافرة: تلك اللواتي أرسلت لي من هناك. كنت تقول بها أشياء مغايرة.

العربي التائه: هل تعتقدين أني كذبت عليك؟

السافرة: ليس كذلك بالضبط. لكنك لم تكن تحدثني عن أرقك ولا عن كوابيسك ولا عن عماك. بوسعي إنعاش ذاكرتك، إذا أحببت.

(تخرج حزمة أوراق، تتصفحها بسرعة)

السافرة: انتبه! أنصت إلى هذه!

أكتب إليكِ، من هنا،
بِنَزْر الجداول،
بالصبار المثمرِ
في سهو الفصول،
بأصغر حمَلٍ
يتحلى بنِعَم العالَم،
بما لا أجرؤ على تقبيله من أحجار.
أكتب إليك من هنا
بعطرٍ أموميٍ
لجلبابٍ قديمٍ،
بأسمال الطيبة،
بالعيون التي ترى
ولا تحاكِم،
بزرقة السماء،
هذي العصية على الادراك.
أكتب إليك من هنا،
بينما يأخذ القطار بمجامع وقته
ويهبني إياه،
ثم يملأ جيوبي بحِنطةٍ
لنوارسِ المنفى.
(يهمس العربي التائه معها)
أكتب إليك
كما لو كان علي أن أبقى هنا
وأنت هناك
لأَمْتَحن عشقنا
من جديد.

(تمرر السافرة يدها على شعر العربي التائه. تحدق في وجهه)

السافرة: يالك من رومانسي. (يضع العربي التائه رأسه على كتفها. يغلق عينيه.) استرح، أيها المجنون العجوز، يا تائهي المسكين. أفرغ رأسك. دع الأحلام لمن لازالوا يقوون على خوض غمارها. نم.

(ظلام)

* مصدر النص: Un Continent humain, Editions Paroles d aube, 1997

ذكريات ثرثارة

غيوم أبولينير

ترجمة: عزيز الحاكم*

عندما كنت في لندن حجزت غرفة مريحة بأحد الفنادق العائلية ونمت نوما هنيئا. وفي الغد استيقظت باكرا على ضوضاء حوار كانت تنبعث من الغرفة المجاورة، كنت أتبين جيدا فحوى الحديث الذي كان ينطق بانجليزية أمريكية مغلفة بلكنة أهل الغرب. كان الحوار يدور بين رجل وامرأة يتحدثان بشغف:

– أولي لم ذهبت دون علمي؟ لماذا؟ لماذا؟

– لأن حبي لك يا شيسلام يعوق حريتي وهي عندي أغلى من الحب.

– هكذا إذا يا «أولي» الشقراء أحببتني، وكان الحب سببا في فقدانك.

– نعم ياشيسلام، فقد كدت أستسلم لاغراءاتك وأتزوجك وبذلك اتخلى عن فني.

– سأنتظرك إلى الأبد يا أولي المتوحشة.

وينساب الحوار على هذه الوتيرة: (أولي): المستقلة ترفض طلب الزواج من شيسلام المتيم. وقد كبرت دهشتي حين أيقظت، في الصباح الموالي، على حوار جديد متبادل هذه المرة بفرنسية أمريكيي الغرب. كان شيسلام يحادث امرأة:

– أنت لم تعد تحبني، يا شيسلام، فأنت دائما تحوم حول أولي/ مروضة الكلاب الضامرة كعود المكنسة. قبل شهر فقط كانت النشوة تسقطك حين تصغي إلى غنائي، لم يكن صوتي مضبوطا لكن الحب كان يملي عليك ذلك.

– لقد أدركت نفسي، يا آنسة كريكيت، ثم إنك لا تحبينني بل تدعين غنجك يطوح بي.

– هل نسيت وعدك بأن نتزوج ونسكن منزلا ريفيا في قرية على ضفاف لالوار حيث سنقضي شهر العسل؟

– آنسة كريكيت، عندما سأتزوج سأذهب الى (لومين) لكن في الولايات المتحدة.

– أنت على حق اذهب ياشيسلام لأني ما كنت لأتزوج بهذا الوجه الغريب، الوجه الغريب.

كنت ارتدي ثيابي وأنا أفكر: لهذه الفرنسية لهجة غريبة. ربما اقامت لزمن طويل في كاليفورنيا. يا إلهي، أي تدقيق هذا الذي تطبع به تعبير الوجه الغريب أو أي طيش يقود هذا الرجل!

لكن النزل العائلي عموما لم يكن يقصده إلا زوار قليلون، وفي اليوم التالي ايقظت فجأة كما حدث بالأمس. كان الحوار ايطاليا وبلكنة غزاة الغرب الضعيفة:

– يا لوكاتيللي الحسناء. اذعني لحبي، لنتزوج! ولنتخل عن السفر ونذهب لاخفاء سعادتنا في الفيلا التي سأشتريها في كاليفورنيا بسان ديجو! سأختار موقعا يطل على الخليج الصغير الساحر. وسنزرع أشجار البرتقال حول مسكننا..

– هذا مستحيل، يا سينيور شيسلام، فأنا مخطوبة لمواطن إيطالي يعمل ضابطا في Boulogne ولا يملك إلا راتبه الشهري، سنتزوج عندما نوفر المهر الكافي.

– إذن وداعا يا سينيوريتا لوكايتللي فمهرج

---

* شاعر من المغرب

مسكين مثلي لا يأمل في أن يفوز بقلبك أمام ضابط متألق، وداعا يا سينيوريتا! وحتى تكوني سعيدة في أقرب وقت، اسمحي لي أن أكمل المهر الذي حدثتني عنه.

قلت في قرارة نفسي: هذا العاشق الولهان رجل شجاع. غير أن هوسه اليومي بالزواج متعب جدا فهو يوثبني من فراش النوم مع انه ليس من عادتي أن أستيقظ باكرا. لكني في الليلة الرابعة حشرت في أرق أليم ولم يغمض لي جفن، كان السيد شيسلام يحاور رجلا ما بانجليزية جديدة وبلهجة الغرب الأمريكي:

– صحيح يا شيسلام فلست إلا شخصا تعيسا ستموت وحيدا بدون عائلة محروما من الحب.

– أنت محق ياشيسلام، علي أن استسلم للأمر الواقع بعد ان رفهت، في حياتي، عن الملايين من المخلوقات في كل قارات العالم ولم أعثر على زوجة واحدة.

– لقد كنت ياشيسلام تختزل الفرح الكوني وتضحك العالم بأسره. وهذا ما لا تتحمله أية امرأة، لأن ما يسعد الجميع يمكن أن يرعب فردا واحدا.

– هكذا أغدو، أنا الذي أعتقد أني أكبر مبسط، أشد الناس حزنا.

– واحسرتاه ياشيسلام، أنا أوافقك الرأي فخيالك المبدع الذي كان يهب الحبور الخارق لكل الشعوب. لم يكن كافيا لتعجب بك فتاة عادية قد يضحكها كلامك، لكن ما أن تجمعك بها الصدفة رأسا لرأس وتشرع في مكاشفتها بالحب حتى تغمرها الكآبة التامة.

– هي ذي حال العالم يا شيسلام.

– يا شيسلام، هي ذي حال العالم.

– وليس لي أحد ليواسيني، ياشيسلام، إلا نفسي.

– لا أحد إلا نفسك ياشيسلام.

كان بامكان هذا الحوار الشقي بين هذين الشيسلامين الغامضين أن يستمر طويلا لولا أني، نافد الصبر، طرقت على الحائط الذي يفصل بيننا وأنا أصرخ:

– ما زال الوقت مبكرا يا جنتلمان، إنها ساعة النوم.

وسرعان ما سكت الرجلان فغصت في سبات عميق، وحوالي الساعة الثامنة صباحا لم أفاجأ، وأنا أهب من فراش النوم، بجاري يستعيد الحديث بلطافة زوجية مفتعلة مع أولي المستقلة التي كانت أول امرأة أسمع صوتها.

ارتديت ملابسي بسرعة وذهبت لمقابلة مضيفة الفندق المحترمة:

– يستحيل أن أنام في تلك الغرفة، فمنذ الفجر يبدأ جاري في محاورة زائرته، وفي الليل يحادث زواره.

– نومكم خفيف يا سيدي. لكننا سنوفر لكم غرفة في طابق آخر... إن جاركم شخصية مرموقة، فهو المبسط الجميل «شيسلام بارو» المولود في كاليفورنيا، وقد أتاحت له أدواره وتقطيباته ومشاهد المقمقة والتنكر بأن يمثل وحده ويحظى بشهرة عالمية، وهو فضلا عن ذلك مثقف يتقن عدة لغات، أما الآن فقد شاخ وأفلس وأنهكته الوحدة والعزوبة وانعدام الأهل.

ومنذ ثلاث سنوات وهو يقيم هنا في هذا الفندق ولا يكلم إلا نفسه، ذلك أن مقمقته تسمح له باختلاق الأنيس متى شاء، وهو غالبا ما يحاور إحدى النساء اللواتي كان يرغب في الزواج منهن، وأحيانا يحادث نفسه فيفوح من حواراته حزن قاتل...

إن شيسلام يا سيدي يثير الرأفة لأن ذكرياته الثرثارة، كما لا يخفى عنكم، لا تعادل رغم تنوعها أبسط جملة تنطق بها زوجة تقاسمه عزلته وشيخوخته وتؤنس غربته...

بعد ذلك بأيام غادرت لندن دون أن أنعم برؤية شيسلام بارو.

موقف النأي

محمد القيسي*

١

هل استراح الراوي الذي فيّ، بعد يومه السادس، وقد سوى مخلوقاته في ستة فصول تمتد في ستة فصول أخرى، وعف عما خلق هل هجس بذلك بينما كنت أسوي حقائبي وأشيائي المتناثرة هنا، ومال إلى صمته الداخلي وأواره، مثلما ملت بدوري، وأنا أنتبه إلى مآلاتي الخاصة!

– الكلمات هي الوحدة.

قرأت هذا يوم أمس، جملة ينقلها هنري ميللر عن آخر، ويثبتها في مدار سرطانه، ولا يكتفي بذلك، إنه يزيد عليها نفيه للصعوبة في ان يكون المرء لوحده، إذا كان فقيراً وفاشلا، فالفنان دائما لوحده إذا كان فنانا حقا، فما يحتاجه الفنان هو الوحدة.

هجس الراوي فيّ، وهجست بذلك، ربما هجسنا معا ذات اللحظة. فقد كان وحيدا تماما. وكنت وحدي.

منذ ساعة يدب صمت غريب في أرجاء المكان، ولم نسترح، أو أسترح، صمت مترع بيقين ما، يقين بالثمالات الأخيرة. الغرفة تختنق، كما لو أنها نفق طويل بلا نوافذ، أو ضوء، وأجلس. هل أمرضتني الكتابة، وأمرضني مسار المغني، فصرت رديفه، وصار لي شجاري اليومي مع من أحب، حتى لأهيئ هذه الأيام أسباب رحيلي، وأجلس الساعات متفكرا في عائلتي هناك، وفي ما فعلته بنفسي هنا، والآن، هذه الآن التي تمتد في الزمن إلى عمق أربع سنوات!!

أجلس إلى طاولة فارغة من الأكواب والنبيذ، طاولة من خشب ساكن، لم يعد لها من وظائف الأيام السابقة شيء، ولا تحس بي، أو تتلقى جيشان الجريح ببعض من عزاء، حتى لو كان كاذبا، أنا الجريح، الهالك وأجلس مستندا بمرفقي عليها، المريض بالماضي الذي قبل قليل كان حاضرا، ودعني إلى زمن آخر، وأنا الراوي، وقد شغلتني رقى العاشق وإشاراته، وتماهيت في الصوت والكتابة أياما طويلة، بينما كانت امرأتي تتوغل في خريفها الخاص وتذبل، وأنا إلى أمراضي أنتبه، وأعد صامتا لرحيلي، لأدخل في موقف النأي.

وضعت في الصفحات ما تيسر من اللقى والإشارات، متوقفا عن النظر فيما تبقى إلى أن أفرغ مني، أنظر إلى نفسي، وأراني في الطريق إلى نهاية ما، أجمع أوراقي وآثاري من الغرفة، لا أريد لظلالي أن تتوزع في المكان، وأصير ذليل قلبي.

ثمة شيء يلمع داخلي، يخزني بما لا اعرف، وأتنفس عميقا، شيء غامض، غير ملموس وملموس، كما لو أنه نقطة سوداء في نهاية سطر من الكتابة أو حياة ملتوية في الأيام.

أتأملني قليلا، وأرى أن النظر في نهايات الآخرين، عبر أوراق ضيوفي الذين أحلتهم الى سكن الوحشة، لم يكن ليخفف عني في شيء، وأنا أعاين نهايتي، على تشابك حيواتنا، وقد تجرعنا الأكواب ذاتها.

أجلس وحدي، ولم تعد الطاولة فارغة، هي الآن تزدحم بكوم من الرسائل والصور، وأنا أتأمل الأغلفة والعناوين، وطوابع البلدان القادمة منها. بعد قليل ستأتي المرأة التي عاشرتني السنوات هنا، وحلت معي في هذه الغرفة، وطوفتني البلدان، ستأتي وتتسلمها، بعد إلحاحها الطويل عليّ، كانت دائمة القلق على أشيائها معي، وترى أن من حقها أن تسترد كل شيء.

كنت توصلت إلى أن الحب لا يعود حبا، إذا لم يعد قادرا على منح الطمأنينة في المحبوب، لكم أحزنني هذا، وأحزنني أكثر، إذ قالت لي ذات نقاش غاضب «أنا لا أثق بك».

أية قسوة كانت إذن في هذه الكلمات!! وكيف تأتى لها أن

* شاعر وكاتب من فلسطين

تقول ذلك ببساطة التي نطقت بها، كما لو كانت تصدر حكماً، لا رجعة عنه!

تمزق شيء ما فيّ، وتألم كلي.

ها أنا أتألم من جديد، تركت بلادي وأهلي، وأجلت حنيني إلى الأرض أعواما أخرى، لم أكن لأعرف عددها، كنت فكرت طويلا، وقلت أطيع قلبي، وآمنت بها.

أفكر الآن، أية خسارة كانت السنوات الأربع الماضية، وقد طوفت كل هذه المسافات لأكون إلى جانبها!

أفتح مغلفات الرسائل، وأقرأ قليلا منها، أضيق، فأعود إلى حشرها ثانية، فرزت عنها المغلفات الخاصة بالصور، قلت فيما بعد أعود إلى تأملها، وأرى كيف أبدّت الكاميرا حركاتنا البعيدة.

أرمي بعيني إلى الشرفة، أتعلق برؤوس الأشجار العالية التي تلوح لي مائجة في الريح الدوارة في الخارج.

وأرى إلى أن حياتي هنا تموج بدورها كما هذه الفروع. مر هذا العام، وختمنا أيامه الأخيرة في باريس بالشجار، كنا نجلس في مقهى رصيفي، قريبا من ساحة الأوبرا، اعتقدنا معا أن هذا الشجار، هو آخر الشجارات، ولا يليه إلا القطيعة.

كانت جادة، وكنت يائسا من عودة الصفاء القديم الذي كان.

أنت لا تستطيع أن تعيد ما يذهب، حينما ينكسر غلاف الساعة الزجاجي، لسوف يحشوها الغبار، ويزدحم على أطرافها، وسيتلف الوقت فيها ويضطرب. صارت الحياة بيننا ساعة معطوبة، انثنت العقارب، واختل سيرها.

كنا نحدق في بعضنا، ونشيح عنا، بلا رغبة في الكلام. صمتنا الى أن هدنا الصمت.

أدرت في ذهني فكرة أن أعود وحدي، لكننا عدنا معا، قبل ذلك، رحنا نتجول في الأسواق كإليفين، وكنا راضيين، ابتاعت لي لفحة بنية نفيسة، حين رافقتها للتسوق، في يومنا الأخير في باريس، قدمتها لي مبتسمة، وواصلت حبها، لأصل بعد شهور إلى لحظة انتظارها الآن، وأشياؤها على الطاولة.

أنا وحدي، وانتظرها.

ها هي من الشرفة، ألمحها تجيء من الرصيف الشمالي، المواجه لمكتبة الساقي.

بعد أن انعطفت يسارا، صار المطعم الباكستاني خلفها، لماذا أستعيد اللحظة، ذلك المساء البعيد، مساء احضرت لنا منه وجبة شهية من أصابع الكباب.

أستدير إلى الطاولة، لأخفي الرسائل والصور تحت المخدة، وأجلس على طرف السرير، جاعلا المخدة خلفي.

أحد ما فتح لها البوابة، أسمع الآن وقع خطاها على الدرج، تقترب أكثر، وأقوم إلى الباب. ودخلت.

٢

وقعت عليّ العتمة، ووقعت في نفسي.

قبل قليل عدت إلى الغرفة، كنت مشيت معها حتى زاوية «بتهوفن». وذهبت وحدها بأشغال الماضي وحبائله. سخرت بالمخاوف الهشة، وأنا أراها تبتعد، سخرت بالكلام المخطوط والموقع، ذلك أنها لا تعرف كم ظل معي من أشغال هذا الماضي الميت، وكم أخفيت من رسائل أو صور، تقيم هي فيها وتتنقل ما بين الحدائق وسرير الغرفة، تطهو أو ترقص، أو تتأملني مفتونة، شاردة وضاحكة.

رغبت أن أعود إلى الغرفة سريعا وأمزقها إربا إربا، أو أدب فيها النار.

ثمة شيء ما في داخلي كان يعوي من العدم.

ليس بي حاجة إلى المقهى، مشيت حتى محطة كوينز واي، وتجاوزتها، قطعت الشارع إلى «هايد بارك»، توقفت متأملا الشارع الوسيع الذي يبدأ من البوابة شاقا الحديقة إلى قسمين، أرست عيني بلا معنى في امتداده البعيد، ومشيت.

كان صمت عميق فيَّ، صمت رباني، وكانت روحي تركن هادئة إلى حضنه. صمت لا يعكره شيء من ضجيج هؤلاء البشر اللامرئيين يملؤون المقاعد أو يتجولون بملل مكشوف، تحت هذه السماء الرمادية. ها أنا أتعلم في هذا الصمت. أتعلم أن أكون وحدي من جديد، وصلت البركة.

هادئا كان يسبح البط، هادئا مثل روحي، فمن ينفضني من كل هذا البلل!!

انتبهت إلى المذاق المر في فمي، أيكون طعم الليل مثلا، أم هي إفرازات الوحشة!

أدور عائدا ما بين الأشجار بأفكار جافة. الحشائش

بليلة، وأصل إلى البوابة الكبيرة، أريد أن أفرغ من كل شيء، وأعود إليّ جديدا، خفيفا كطائر ثمل، فكرت بذلك وأنا أقوم بما أقوم به.

أغسل وجهي وأراني في المرآة مشعث الشعر، أمسده بأصابعي المبتلة، وأغادر المرحاض.

الأشياء تختفي وتغيب، أراني على صراط رهيف وأمشي، تمتد على يميني الهاوية، أما على شمالي فشجرة خضراء عالية. بي رجفة ما، رجفة غامضة، تحيلني إلى أيقونات خبيئة هناك، تأملت هذا الوميض، وأغمضت عيني، وواصلت.

وجدتني بمحاذاة السور القريب من البناية التي تقيم فيها، وقفت أمام البوابة الرئيسية التي تفضي إلى المجمع السكني، كنت أمشي بلا هدف. هنا في هذه النقطة بالذات، صادفني قبل عامين زوجها، قادما من الجهة المقابلة، الوقت كان منتصف الليل، وكنت أوصلتها حتى المصعد، ما الذي دفعه ليكون على غير عادة خارج المنزل، الآن بالذات، ارتبكت وتمهلت قليلا كأني أقرأ اللوحة المثبتة على الجدار، تفاجأ هو بي وسيطرت على ارتباكي، لا أعرف إن كنت نجحت في ذلك، تصافحنا، قال لي في دهشة واضحة: أراك هنا!

قلت بلا تركيز، إني ذاهب إلى مكتبة «بادنجتون»، كانت المكتبة في اتجاه سيري حقيقة، لكني لم أجد معنى لجوابي، فلا مكتبة تعمل الآن، وذهب.

تلك الليلة أثار مشكلة معها بتساؤلاته عن سبب وجودي في المكان، وأسكتته بردها: ولماذا تسألني أنا، لماذا لم تسأله هو عن ارتباكه، فما أدراني أنا بذلك؟

منذ تلك الليلة اختلفت نظرته إليّ. نشأت حساسية ما بيننا، ذات بعد شكو. بعد ذلك سألها يوما عما بي، وكان التقاني في الشارع وأدرت وجهي عنه، فلم أكلمه.

الآن لن يثيرني فيّ شيء، لو كان رآني في شرودي هذا، ولن ارتبك، وما كنت أصلا لأبالي لو قال لها انه ارتبك أو لم يرتبك، أو إذا قال أدار وجهه، أو كلمته. ربما هي أيضا لن تخبرني بعد الآن بشجاراتها معه، أو شكواه حولي، فليهنأ إذن بجوزه الفارغ، وقد دخلت اقليم الوحدة.

أعرف لن يصلني منها الضوء إن عبرت أو أقامت في غرفتي، فالغصن لا يعود إن جف أو نزع من الشجرة. لم تعد هي لي، ولم أعد لجنوني.

في الطريق إلى الغرفة، دخلت مبنى «وايتليز شوبينج سنتر» لا غاية لي في شيء، صعدت الدرج إلى الطابق الأعلى، رغبت أن أرى صديقا ما في أحد المقاهي المنثورة على امتداد المكان، بي رغبة ملحة للكلام مع أحد، وأريد أن أصرخ أو أبكي.

غادرت السلم المتحرك، لا أحد في المقهى المقابل، ورحت أتجول في المكان، لا أحد أعرفه في المقاهي الأخرى، والزحام بلا مقاعد، نظرت الى جدار الهواتف العمومية، هي بدورها مشغولة بالمتكلمين، وثمة من ينتظر دوره في الكلام، وأنا بلا مواصلات. خطوت باتجاه صالة السينما، ثمة اعلانات عن أكثر من فيلم، أتأمل في المشاهد المعروضة على لائحة الاعلانات المروجة لأفلام الأسبوع القادم، أرى إلى وجه يفيض بعذوبة مشوبة ببراءة ما، وخفة محببة، وجه (جوليت بينوش) الممثلة الفرنسية التي لعبت دور الممرضة في فيلم (المريض الانجليزي)، يشدني هذا الوجه بتوتره وجماله، وأستعيد حيوية دورها في (خفة الكائن التي لا تحتمل). أذهب في تأمل هذا الوجه، وتطول وقفتي. فجأة أرى إلى عينيها ترمشان، ثمة حركة ما حول شفتيها، أركز أكثر، ولا أرتعش جزعا، رحت أتفتح ببطء، ويتخلل جسدي غناء غريب، سمعتها تقول لي، نحن نتغير دائما، والأفكار تتغير، وأظن أنك يجب أن تترك الماضي يمضي.

– إنه يمضي على كل حال، رضيت أم لم أرض.

لعلي نطقت هذه الجملة، لكن لماذا يلح عليّ الآن، ويطن في إذني رنين هاتفها البعيد، في آذار الماضي: تعال، سنرى «المريض الانجليزي» معا، ابتعت خمس تذاكر، لموعد التاسعة، وقد دعوتهم. لا تزعل مني. تعال بعد أن تعتم الصالة.

أتيت قبل الموعد، ومن بعيد رحت أتلصص في الوجوه، رأيت الولدين، مع صديقة الابن الأصغر، يقفون في الداخل، ثم رأيتهما واقفين إلى بعضهما البعض، لعلها كانت تبحث عني هي الأخرى، إذ لمحتني من بعيد والتقت عيوننا، أدارت وجهها، بعد قليل وكثير من المرارة، راحوا يدخلون

إلى الصالة، تقدمت حذرا.
ما أسوأ أن تكون عاشقا في مثل هذا الموقف، موقف طارد للغبطة بامتياز جارح، ما من أحد يحسدك عليه. تقدمت أكثر ورأيت عتمة الصالة فدخلت، كان مقعدي في آخر الصفوف بالنسبة للشاشة، جلست حيث لا ارى غير مؤخرات الرؤوس، كان بحثي عنها عبثا، فجأة ينهض رجل من الصفوف الأمامية، ويغادر القاعة، عرفته، وعرفت موقعهما. عاد بعد قليل، ورحت أتابع المشهد، كانت اكتافهما متباعدة. شب لهب غزير داخلي. رغبت أن أنهض، وأركض بعيدا بعيدا حتى لا أرى كتفين متقاربتين أو متباعدتين، رغبت حقا، لكني ظللت مشدودا إلى مقعدي.
ها أنا أرغب الآن يا جانيت في أن أركض من جديد، وأركض أبعد هذه المرة وأبعد، باترا نفسي من كل شيء، فقد بت لا أرى في المكان هنا، أكثر من كهف في جبل صحراوي حيث كانت كاترين حبيبة المريض الانجليزي غير الانجليزي تموت انتظارا.
نشلتني من مخالب الذاكرة، ورأيتني عائدا إلى جانيت، نظرت إلى وجهها، كان صورة على ورقة اعلان، فقلت لها للمريض وداعا.
وقعت عليّ العتمة، ووقعت في نفسي.
حين نقرت علي باب الغرفة. نهضت عن طرف السرير، وفتحت لها، التقت عيوننا، وكنا صامتين، ابتسمنا معا في شيء من التعب والحزن، وفي صمت أخذتها الى صدري، لعلها أحست برائحة ما، ربما انتبهت إلى أنها المرة الأولى التي تجيء فيها ولا أكون في انتظارها على الرصيف، لأفتح البوابة الثقيلة وأدفعها بيدي لتعبر، وتسبقني إلى الدرج المكسو بسجاد نبيذي خفيف، حيث أحيط خصريها بيدي، كأنما لأحفظها من الوقوع، متوغلا في نشيد الملامسات.
جلسنا إلى الطاولة، ولم يكن من مشروب لدي. اعرف أنها ساعة التصفيات، وألا مباهج فيها، سوى أن ننهشنا، وأن نعترف بالحدود التي وصلنا، حيث يجرحنا كل شيء.
رفعت عينيها إليّ، وحدقت فيهما، ثمة مرارة وكآبة ما في الوجه والعينين، ولم أجزم فيما إذا كان هذا حقيقة أم قناعا. لعلها لا تزال تحبني، أو أنها تحب ذلك الحب، إن ما يبدو لي تماما، أنها لم تعد تلك المرأة المغرمة التي وقفت أمام زوجها ذات يوم معلنة أنها لن تتخلى عني، كصديق. كانت أخبرتني بذلك ولم يك ليفعل شيئا، كان يعرف أننا نلتقي، ونذهب إلى السينما والحدائق والمحاضرات معا، ويرى صداها في الأغاني التي تصدر عني.
قلت لها هل ترغبين في شيء من الموسيقى، ونهضت إلى الجهاز، جهازها الأحمر الذي زودت به غرفتي من قديم، وضعت فيه شريط كاسيت، وانتظرت واقفا، على أن تسلل خيط من طبيعة معجونة بالصمت والمكابدة، واحتل المكان.
عدت لأجلس قبالتها.. امتدت يداي إلى يديها الممدودتين على الطاولة، وحضنتهما بهدوء لا وزن له، أعدت إلي يدي، ليس كردة فعل، أو إحساس بالخواء بقدر ما أن شيئا ما وخزني فجأة، التفت الى السرير، والمخدة غير البعيدة عن مدى يدي، وسحبت المغلفات.
- إليك ما طلبت.
لم تصدق عيناها، وبينما هي تتصفح الأوراق والصور، كنت أتكلم، وأرى الغرفة قبرا واسعا. فجأة سألتها:
- هل التقينا حقيقة
نظرت في عيني طويلا، ونهضنا في وقت واحد، رمت برأسها على كتفي واحتضنتها، وفي وسط الغرفة، علا نشيجنا المفاجئ، وامتزجت دموعنا بالقبلات المحمومة. هكذا بكينا علينا للمرة الأخيرة، وأخذت أشياءها، حريصة على إخفاء سعادتها الداخلية.

٣

اليوم منحت طوني الطيب معطفي الأسود الطويل، إضافة إلى أشياء أخرى، ذلك المعطف الذي ابتعته في عمّان، قبل عودتي إلى لندن مقيما، ورافقني سنواتي الأربع هنا، كان من الصوف الانجليزي كما تشير ماركته المثبتة أعلى الجيب الداخلي، لكأن هذا المعطف الأسود الطويل، ما قام معي بهذه الرحلة الطويلة أصلا، إلا ليعود على ما يبدو على موطنه الأصلي، مثلما أنا الآخر بدوري، أحاول أن أعود لأبحث عن موطن كان لي يوما.*

هامش

* المقطع الأخير من رواية «الحديقة السرية» تصدر هذا العام عن «دار الآداب»- بيروت.

لا أعرف صوغ الكلام

حسان عزت*

إلى فاتن حمودي وحدها

ياكل أهلي وأهلي.. يا حبي وحبيبة روحي.. وبدونك لا أسوى.. كيف أسوى وأنت بي متروك إلى عراء..
هل أؤرخ لعلاقة.. حبنا الذي بدأ مطرا في مدينة بعيدة.. وشب نقارا لعصفورةٍ نافرةٍ من بيئة ومدار.
لا تغادر ولا أغادر ونحن على صدفة.. نبدأ نشويا واحتداما وخصاما ولا يد لنا كأننا في حلم.. كأننا في شباك السديم
ومنذ غادرتك أغالب دمعا كيلا يفضحني.. كيف يغادر المربوط الى جذع نخلةٍ؟
أخاف القفص وأحبه.. أدمن امرأة هي كل أهلي وأهلي.. وتعرف ترمحُ كي تتحسس نكهة الدم وخيوط العبير.. ولا أبكي فيفضحني دمعي أمام عارفة ونقارة قمحه..
أغادر كي تصبح الأشياء أغلى.. لقد ضاقت البلاد على القلب والشعر.. وماذا تفعل برمل وأنفاس فسدت.. صاحبها ظالم وأنفاسه في كل شيء.. فكيف لا تتلوث أنفاسهم فيها ورملهم فيه؟
ابتعد فأضم الغيث بي، وبشار الشارد.. لاما على شعثٍ وحواء التي شبت على غفلة العين.. وأنت المحيرة الوافزة
يا عنف روحي وخلي.. وأنت.. اتلهى ولا أعرف صوغ الكلام
فما الذي جرى وعريي يفضحني فأداري.. وأنا الضالع بالهبوب..

أؤرخ لعلاقة وأرسم خطوطا لجمر وعمر وفصول لا حصر لها.. وأريد أن أنفض رملا أواجه صحراء المدن الملونة في برهةٍ وفرصةٍ وتجربة لنا أخرى لنستعيد روحنا
عشقنا.. أيامنا.. تجاربنا الأولى..
أترين.. أنا لا أؤرخ، وأخاف الكتابة عن حب لم يزل شابا وخطرا كأنه في أول يحيي ويميت في أيام مطر أولى تحت بيتكم، وعلى السكة، وفي دروب الجامعة.. في أويقات اللعب والدفع.. وأحاول أن أجعل.. أجعلك خالصة لأكتب القصيدة.. أن أعانق نجمة تحرق.. تريد ولا تعرف وتزيد في الشبوب في غرفة، وحقل فول يغتلي بزيزان الذهب.. تحت شباك وغرفة.. وبيت يعبق برائحة الموز والسفرجل أحمل صديق دمي على درج.. أفوح به.. يدفعني ويضحك.. فيأكل خلاياي وأهوي ينام فيغتالني.. أتشممه والوتر الجارح يأمن لي.. يعطي وفي الوداعة يغرز أظافر الجنون
كأنما عوسج وريحان
كأنما غمرة انزلاق في ماء
ولا أقول ما جرى.. لا أكتب تواريخ
وأحيط بك.. ألوانك في يدي.. وحاستي أريج عاصفة تعبر الأقاليم..
كأنما أول مرة يبزغ الصابي ويبوح المسك في برعمين

* شاعر من سوريا

حبة العنب وفتنة المشتهى
شمسان تبزغان بلا أول
والشرس الغاضب الحبيب
يجرح في صمته
ويجرح في حزنه
ويأسر بالشبوب
يعطي فأنوء، أصحو فينام
ويهب كالريح
نقوم معا
أخاصره وأحيط بأيام موسيقى في غرفة التين والعسل
حتى الخريف يفرد أجنحته
حتى شتاء مدفأة الحطب
نتغطى من برد العراء بلحاف اللمة وكونشيرتو الغيتار..
وبعد قراءة تصرخنا ايرين باباس إلى مفازات ورؤى.. نعرف ولا نعرف
ننام ونصحو.. لا ننام ولا نصحو ونتيه في غابات الصباح والغرب

بهاء الدهشة

زدني.. وخذني.. غلغل دمي واشتهائي
تعال حبيبي ولم لم
لم جنوني وأردف بهائي.. أنلني الذي في سمائي
وفي هبة غضبة فتنة لا قرار
دعني حبيبي أنام ولم لم
حملت ودرت ورحت إلى أول الأرض عمرا ووقدا
كما الأرض يحمل أيل البهاء ويهتز من زلزل
أنت لي بلا نوم
أنت لي كأن لا وجود ولا حد
لا وقت فوق الزمان
أرض على قرنه والوعول تدور بها
وكنت وكنت
وكانت على يدي
وردة وردة
أغمر وجدانة بالتعب
لم تنم منذ ألف من اليتم والهبة الباكرة
ولم تنم
وترجو إلى ذكريات البعيد
ومفترقات شعاب
ضمير تجاذبته السبل
وأجذب كل الخلايا وذأبانة الروح
حتى العياء.. ولا نوم.. لا صحو.. حتى البكاء المحير..
زدني

سبعة ايام

وبعد سبعة أيام غمر البحر كل شيء وانفسخ الرصد
كأن لا شقاء أو غربة، وأنا المغلوب بالحبيبة والشعر والوقت
يقتل وتقتل
ودمي لا يستطيع.. ولا عمر لي بلا فتنة وكتابة
ولا شعر لي بلا وهج في صميم الخلايا وتفرك
تحرك أصول الشجر والفصول
ولي قمر واحد
على يدي
حتى صباح الصحوة الجنون.
ولا أؤرخ فتفضحني الحروف التي لم تقل والعرس
في بيت الشجر والزهر وليل الفتنة.. في طيوف
سينار الهند وقمر الغمز وليل الغيوم البهيم
ليالي بلا آخر
وكان يرجع بذاكرته من مفازة بعيدة
يعد.. ويرجع من حكم البعاد والجند
في ليل.. في صباح التين على أماته والعسل
أول الروح في لسعها والسرير البهي
وبلبل حقل الكروم يؤذن ان الصباح يجيء
أحيط بك ولا أحيط.. ألوانك في يدي وأريج ذاك الذي
في الفؤاد يصول
والشعر والروح صابحة وفضائي طيور بلا أول
وغيوم بلا أول
وينا‌عات ريف وريف

صلاتي بك وعبادتي
دعائي في كلمات استجابة موارة بالقطوف
خذني بلا آخر وخذني بلا أولِ
وخذني
أنت لي وقلبي بلا آخرِ
يا ابن أمي وأبي وأخت دمي
يا دمائي الأبية
ونكهة وجداني وحروفي
ثماري وريحانتي
بلا كلمات
أول الحرف والوقد والنار آمن حروفي..

وأنا اكتب

وأنا اكتب لك.. وأحيط بك في السهر والوجع والحمى
أهرب من طول الأيام بالذكرى.. بالعراء الواسع..
بالوقع واللسع جمرا كثيرا
أهرب من حصار الرمل وجهنم الأمر.. بصوت
عصفور والبحث عن قمر يعابثني
ويرد إلي حلاوة الروح
من يسقي.. يعيد حلاوة تهنا بها؟
وغيث الروح في مطار يحمل كلماتك ومشاعرك..
عتابك.. حزنك.. وجعا لا يسمى
قسم بين اثنين رغيفا بلون الدم ويرسم ملامح
القادم خوفا وعشقا
ولا يسمي باسمي وباسمك وكان...
وان أكتب لك
وماذا غير وجع الروح، أو انينها الصارخ المكتوم
حبي وخمري الذي أنا فيه ودني الذي يضيق عليّ
ولا أحيط جرحا.. لا اعرف غير يتمه النافذ في كافه
المكسور ونونه المسحور
ونايا شجيا حتى آخر العصور
يا كل أهلي وديرتي وجهلي الذي لا اعرف الا ساعة
الفراق
يا نشابة الياسمين والروح.. أتشمم الغار فأرجع
متعتعاً بدمي..

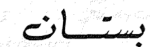
لا أغادر أرضا ولا تطالني سماء
يا اشتمال الحرف والضلع
يا متافحة الثمرة بعرفها المكتوم

أنت والشعر

أنت والشعر.. اتبينه وأعرفك.. وأنا بجهلي كمؤمن في
محراب
بعد الطالب والمطلوب
وأتبينك فلا أعرفه.. أمد يدي في الحلم والرؤى
فأتحسس سماوات واتبينك فيتشقق الورد
وبالصراخ يأخذ الفلفل وذؤابات الخلايا إلى دغلِ
دغل المشتهى والتيه
تين على أمه أيلل وسمى..
كعبتي وعشقي ومحراب الصلاة
يا كل حلاوة الأقاليم التي يغادرها الطائر فيظمأ..
وينهل منها فيصدى ويحلق فوقها فلا يبرح
وأغادر لأرجع أنا المحكوم بوحدة لا حدود، ووخزٍ لا
ينفع الصحو، وبراءة أولى بطعم الحرية وقمر الدم
يغري ويغري فأشده.. وأنا الأسير
جناحي مثقل بالقطر والزعتر البري
كأني أنم.. كأن في فضاء بلا عودة
والعبير
يا كل أهلي وديرتي وصباحي الخالص
هلي الألاق بضوعه ولا يعرف أصول الدمع في جذر
الخلية
أشده.. وأعده وأعيده خلقا بلوغا ثمرا خمسة عشر،
ستة عشر عشرين حتى تفتح الفجر وانغلاق النجوم
ولا أؤرخ.. لا يبرد الجرح.. لا ترتوي الروح.. لا أغادر
ما أشقى نار الحاسة والوقد عاليا حتى لا حياة ولا
صحو.. لا شرب في غدٍ.. كلي هيمان وشقوتي تنادي
أنا مجنونك يتفلت بقميصه ولا يريد غير موتٍ واحد
ليعيش
كما أول الحاسة والوجع
غير تفتح زهرتين على أنامل الروح
كي لا يواجه رملا يخنق

ولا تعذليه
عراؤه صارخ بالندى
عرائي كله سكرات
غريبان في مدى
وقمر يتلألأ في التلال
غزالة تأكل عشب قلبي
تفوح فأركض
وتفوح فأصلي
وتفوح فألتم
تلتم الروح على وجدانة
عبادة فصول وأعمار
رؤى.. شعر في مدار
عراء موسيقى
شجر طالع ببروقه في ليل
ليل ضالع في أوان
أزل ملتم على كائناته
بين صحو ونوم وفصول أعمار رؤى وشعر.. جنون عراء موسيقى وجد
وجمر الخلية واحد لا يرتوي في غرفة.. بلاد.. صحارى
جمر الخلية واجد.. أبد ليل ونهار.. عشق آخذ قهار الملموم يصرخ.. الخاطف يندى..
تنوء بي وأنوء.. لا أسماء .. لا حروف.. لا فصول.. لا حواس
لا أبد يمتد بالخلق والموسيقى حتى صباح فتنة الشجر
لمني في غلالة اللسع.. ثمرانة الدم المجمور.. حرانة القصف
بازغة العصف والريحان
فبأي زهرةٍ.. زهرتان
فتنة.. فتنتان
جنة.. جنتان
وأنا بألف عمرٍ وصباحٍ هلي..
بالصحارى الوسيعات غيلا والدم المحرور

فارسا أخا وجدانة
من يحيط بالعاصف الهتان
حتى صباح غمرةٍ وليل
حتى اشتجار غابة تدلهم
نلتم عشا وخليات بأم
ماد القلب بحدوده على ملكة تخلع من ضوء الحليب، وتسبح في الآخذ والمشتهى أنا بألف قمرٍ طالعٍ حران
بردان.. ظمآن ظمآن
ويا نشابة الروح ما ارتحت في فتنة ولا شبعت من جحيم ولا اؤرخ كيف أكتب الجمر وأقطف الوهج،
وأرسم حرير الجسد وعنفوان البهاء
كيف أحيط بألف فصل وقصر وأعمار..
سلامي لا أعرف.. وجحيمي ريحانة الوقد في الحاسة.. فكيف لي هنا
كيف لي هناك.. كيف لي في صباح بعيد
لأصحو.. لا شبع.. وكيف.. ولي ولي.. الله ربي ومحمد نبيي أنت لي من أصل همزة البدء.. أقرأ في همزتين قربي وبعدي وفتنتي
هداي.. ضلالي ولا أكتب لا أؤرخ
لا أكتب لا أؤرخ .. حرفي تصفان همزة.. كاف.. وقاف وياء وواو..
قلب محيط بالتمامه كله.. بخلقه كله وكيانه كله
تلتم عليه بواوها وعطفها وخوفها
بصحوها ونومها
ومن ينام في حلمه ويصحو في نومه
يطلع من آخر ويغار في أولٍ
أغار عليها وتغار
لا أكتب لا أؤرخ.. كوكبي الواثق حتى جنون الخلق
قمري الفاتن الفتان



بستان الزيتون

جوخة الحارثي*

فتحت الباب بهدوء ولكنها سمعته، جرت إلي فطوقتها وهي فاتحة ذراعيها إلى الوراء خوف أن تصيبني رغوة الصابون في يديها، واندفعت تتكلم بسرعة كعادتها: «لم أنته من غسل الصحون بعد ولكن الغداء في لحظاته الأخيرة، جئت مبكرا يا زيتوني، لا تنس النظر في القائمة المعلقة على المرآة قبل أن تبدل ثيابك.. آه نسيت الصنبور مفتوحا..»، وجرت كأي مطر ناعم، فسرت نحو الغرفة وقرأت في القائمة: «يمنع رمي الملابس على السرير، اغسل وجهك ويديك وقدميك، يمنع وضع الأوراق على منضدة الزينة»، رميت الملابس على السرير ولكن جسدي كان بداخلها، كان السقف أبيض ممتلئا بالحبيبات، وكان واطئا، وتبدو حبيباته غير مألوفة، كأنها دمعات كبيرة تجمدت فجأة والتصقت هناك بلا داع.

جاء صوتها: «لم تغير ثيابك بعد؟.. الغداء يناديك ..أرجو ألا تنسى أن تغير لي ورق الألمنيوم على الطباخة لأنه اتسخ كثيرا، آه زيتوني.. هل سمعت ؟..جارتنا ندى وضعت في السيارة لأن حركة المرور كانت متوقفة لمرور بعض الشخصيات الهامة .. آه المسكينة..»، كانت لثتها العليا بادية وهي تتكلم، والغمازة في ذقنها تظهر وتختفي بسرعة، وحين استدارت متجهة للمطبخ كانت آثار جرح قديم غائر في ساقها اليمنى، هناك حياة ما قد عاشتها من قبل، حياة لم أعرفها، حياة حقيقية ملأى بالفرح والجروح.

في الحلم الذي لم يتوقف عن الهبوط في نومي المتقطع كنت أدلك قدميها بالورد، ورد كثير، وحين أستيقظ كنت أتيقن – من جديد– بأن الورد كان يابسا، وأني لم أصل لآثار الجرح.

على المائدة الصغيرة المفروشة بجريدة الأمس طبق الأرز والسمك، وكوب واحد ضخم من العصير، وطبق صغير من الحلوى بملعقة واحدة.. رشفت بسرعة من الكوب المزين بحروف انجليزية ملونة ثم وضعته أمامي، لمحت يدها الطويلة الأصابع وكانت مختلفة كأنما نقعتها في الماء طويلا...قالت – والغمازة كنقرة عصفور حط بغتة وطار: «ما بك يا زيتوني ؟.. مازال رئيسك في المكتب سخيفا ومتسلطا؟!.. اطمئن كلهم كذلك : مديرة المدرسة مطلقة هوايتها السخرية من المتزوجات، لا تتكلم إلا وأتخيل أنها تختبر طبقات صوتها إلى أي مدى ستصل .. وضحكت، وكانت ضحكتها موجة مشاكسة لم ترجع للبحر.

كان الورد لا يلون قدميها ولا يعطرهما وكان يتساقط منهما متكسرا، وكنت أدلك بدأب، حتى أستيقظ متعبا وخائفا، فأرى أجفانها المغلقة بسلام، وأسأل نفسي: سأحبها؟!»

كان بياض الصحن يظهر شيئا فشيئا، ثم ظهرت براعم الوردة في وسطه وعليها بعض حبيبات الأرز المتبقية، فتذكرت سباقي وإخوتي على من تظهر الوردة في صحنه أولا، ولكن صحوننا كان بها أيضا طيور ملونة وأشجار ملتفة وكان الفائز من يظهر له رأس الطائر الذهبي .

حين وضعت ملعقة الحلوى في فمي ذاب سكرها بتمهل، ثم انحدر إلى حلقي وكنت قادرا على الشعور بلذته بعمق، وكانت تقول: «تحب الحلوى كثيرا يا زيتوني».. كنت دائما زيتونها، كان زيتون منتفخ ينزلق بين حروفها، وكانت الحروف تريد أن تطوقه، وكان الزيتون مراوغا، ويعصر زيته بلا سبب.

على قميصها البيتي الخمري ورود صغيرة بارزة قليلا حول العنق والخصر، مشغولة بعناية بخيوط حمراء وخضراء، وكانت سلسلتها الذهبية تلمس حافة القميص في إيقاع متناسق مع كلامها، وكنت على يقين بأني أحبها كالحياة.

«اسمع يا زيتوني لابد أن أذهب لزيارة ندى، ولكن ماذا أحمل لها ..فراش للمولود؟.. ملابس؟.. ألعاب؟.. ما رأيك؟.. المهم لا بد

* قاصة من سلطنة عمان

أن تكون الهدية قيمة فقد أهدتني يوم عرسي عطرا ثمينا..أتذكره؟..لقد أحببت رائحته كثيرا..»، حين حملت الأطباق رفعت كعب قدمها برشاقة محاذرة الانزلاق في أرض المطبخ الرطبة كأي بشر يحب الحياة وسيعيشها مليئة وعامرة، مهما اختبأ وردها في سلال الزيتون الكبيرة، سينمو وسيصبح شجرة، وحين غسلت الأطباق غسلت أسنانها وتعطرت..كان وجهها قريبا من وجهي مائلا قليلا إلى اليمين كما كان حين قلت لها للمرة الأولى بأني أحبها... كالحياة. كانت تنظر إلي وكنت أرى رموشها الناعمة وقد انفرجت اطباقتها الخفيفة فجأة وهي تقول: «وجهك شاحب».. تفحصت أظافري: «تحتاج إلى مزيد من الكالسيوم.. لا بد أن تشرب كوب الحليب كاملا كل صباح» ثم ضحكت: «قالت أمي- رحمها الله ما كان أصدقها-: اعتني بالرجل مثل الطفل..» وابتسمت ولم تظهر لثتها العليا، كنت أعد الصباحات التي ستستطيع صنع الحليب لي فيها، وتذكرت بأني لم أفكر من قبل بعد الأيام وأني لم أعد زيتونا يفيض بالزيت المبارك، وكان نصل عطرها موجعا، ولما لم أبتسم ولم تلمس أصابعي الوجه القريب، قامت كأي فراش كسير، ولملمت دفاتر التحضير وكتاب الجغرافيا للصف الثالث الثانوي من على الأريكة، وحملتها إلى غرفة المكتبة غير منتبهة إلى ظرف ملون سقط من أحدها، أصبح الظرف بمواجهتي الآن وأستطيع قراءة حروفه الملونة: «من طالبات الصف الثالث الثانوي (أ) إلى المعلمة الغالية والأخت الحنون حياة»، كانت أشكال قلوب حمراء وزهور قد ألصقت في كل مكان فيه، وفي إحداها كتب: «كل سنة وأنت طيبة»، كل سنة؟!.. مهما كثرت السنوات وتراكمت الهموم؟!

كل سنة وأنت طيبة يا حياة، ستحيين وإن تبدي خلف قناع شحوبي سببه الذي عرفت أخيرا، وإن لم يدعني المرض الذي لا تسمحين لاسمه أن يلامس لسانك، فإذا ما ذكرتيه لأن أحدا بعيدا بعيدا غادر هذه التافهة لأجله كنيت ثم أوغلت في الكناية كأنما سيؤذيك الاسم أو سيحط طائر أحرفه شؤما على شفتيك الجميلتين.

«هيه يا زيتوني .. مفاجأة! «التفت، كانت تلهث انفعالا، قلت بسكون: «ماذا؟» .. «اغمض عينيك أولا..» وأغمضت عيني على صورتها واقفة، منفعلة، مليئة بالحياة.

«لا..لا.. أنت صنعتيها؟..» كنت أقلب الكمة متقنة الصنع دقيقة النقوش بين يدي، معينات بيضاء محشوة بالأخضر حولها دوائر تتفرع منها أشكال هندسية أخرى ثم دوائر منقطة بالأخضر ثم الأشكال عينيها ،كانت مبتسمة وبريق فخر يلوح خطفا من عينيها... همست: «أي إتقان ودقة؟!»، ضحكت: «في الحصص الفاضية أكون قد انتهيت من التحضير ومللت من سماع ثرثرة المعلمات حول من تزوج وخطب وطلق فأعمل فيها .. تحتاج لدقة طبعا ولكنها ليست بتلك الصعوبة.. تصور المديرة ضبطتني يوما وأنا أطرز فيها في حصة احتياطي ..نفذت من الموقف بصعوبة».. وضحكت مرة أخرى، تلك الضحكة التي لم ترجع أبدا إلى البحر، كانت ساداكو اليابانية في العاشرة حين سقطت متأثرة بمرض بدأ ينتشر من آثار هيروشيما، كانت تحلم أن تمثل مدرستها في فريق العدو السريع، ولكن المرض ألزمها الفراش، ولأن طائر الكركي يعيش طويلا جدا فقد قالت الأسطورة بأن على المريض أن يصنع ألف طائر كركي حتى يشفى، ولكن ساداكو لم تستطع في شهور مرضها الطويلة أن تصنع أكثر من ستمائة وأربعة وأربعين طائرا ورقيا فلم تمثل مدرستها في فريق العدو السريع قط.

«قصة مؤثرة ولكن ما علاقتها بالكمة يا زيتوني؟!»، تأملتها، كان وجهها مائلا أيضا إلى اليمين، قلت ببطء: «لا علاقة..لو اختفى زيتون الآن من ستعطي الكمة؟»، ضحكت، قالت ببساطة: «زيتونا آخر أيضا»... أهذه أظافري أدمت يدي؟.. أهذا ما كنت أحوص كوحش جريح لأجل سماعه؟... هنا خيط طافر من طرف الكمة لم تحكم عقدته..اقتربت بنعومة: «لأنك لست زيتونا واحدا ..أنت بستان زيتون.. كلما هرب زيتون نبت آخر ..قل لي بصراحة: أأعجبتك الكمة؟».. ارتميت على الأريكة يومض في صدري ذلك النصل المفاجئ من الألم الذي يجعلنا نحلم بالبكاء: «نعم يا حياة ..كثيرا..» كنت أحاول العد في عينيها، كم زيتونا ستجد في بستانها؟

قصة المدينة الغارقة

في إدوينا

إيمان القويفلي*

(وفي موضوعنا الرئيسي هذه الليلة، أفاد خبراء الأرصاد أن المدينة التي صمدت طويلا أمام أمطار هذا الشتاء، في طريقها الى الغرق في سابقة بيئية على صعيد المنطقة).

١٢,٠٨ – الثلاثاء – كاميرا (إثر هذا الاعلان الذي سجلته لك– إدوينا– رحل الجميع من المدينة كالمجانين. اقتحم عمي منزلي في وقت متأخر، البارحة وشرع يجمع ملابسي في حقيبة وانا اخرجها.

غادر عمي غاضبا وصفق الباب خلفه. لا احد الآن في المدينة سواي وهذا أفضل!.. لا أستطيع أن أغادر وأنت تعرفين لماذا. إدوينا، بربك!)

أوقفت الكاميرا وها أنا أكتب. كنت في الخامسة والعشرين عندما أحببت إدوينا. صمت كل شيء حتى بلغت الخامسة والعشرين وصرت جاهزا. انتظرتها قبلا، أو بعدا، أو أني لا أزال، في ثاني لقاء قلت لإدوينا انها عظيمة وأنني أشبهها. وضعت كفيها في جيبي بنطالها، نفضت شعرها الثري الأجعد، وقالت ان المرايا رخيصة لكننا– رغم هذا– بقينا. فوق فنجان الكاكاو الساخن قلت «كم هو مدهش انك لست أنا. كيف استطعت العيش إن كنا واحدا؟».

كاهنت ترتدي ميزانا حول بنصرها. ظننتها من برج الميزان فقالت انها ليست. لكنه يضحكها دائما، فالميزان قادر أمام الأطنان أبله أمام الحقيقة.

سقطت إدوينا في أعماقي سريعا منذ تلك اللحظة.

١٥,٣٤ – الثلاثاء – الكاميرا (أغنية:

(You can`t hurry love...

You just have to wait...

Love is not easy...

It`s agame of give and take..)

أتسمعين هذه؟ لقد سجلتها ١٠ مرات، على شريط احتفظ به في سيارتي كما ترين. وبشكل من الأشكال فان «فيل كولينز» يصنع قانونا هنا. انظري ادوينا: أنا لا أكذب، الماء يغمر المدينة. لحظة.. بعد هذا المنعطف: ها هو منزل العائلة حيث لم أعد أسكن. كل المنازل سكني مذ عدت الى المدينة قبل ثلاثة أعوام، لا شيء يصنع فرقا. إدوينا، أيصح أن آخذ مؤونتي من محل البقالة المهجور هذا؟ سأترك هنا بعض النقود المبللة لبضاعة مبللة. الجو بارد).

أغلقت الكاميرا ووضعت مشترواتي في مؤخرة «الجيب». جلبت أوراقي معي إلى السيارة لاكتب قليلا.. إدوينا كانت سابغة دائما. وكنت أحب أن أراها خطفا، نقرة على البيانو. تترك شفتيها على الفنجان فأحبها أكثر. لم تقتلني، ثم فعلت، أشعر أحيانا بأهدابها المعلقة بالمطر والتي ما مسست. اصابعها تتمدد داخل أصابعي ويدي قفاز، إدوينا تشبه «جولدنبرج» لباخ. كيف يحيط القماش قطعة موسيقى! نقرة بيانو. أصابع نحيلة النهايات وباب خشب أحمر. بمقابض ذهبية، خصلة حمراء جعدة. أنفاس. لا أحد. لا تذهبي، هواء بارد ولمعة شتاء في عين البن. ابقي.. أرجوك.. صمت. مكان ضيق.. لا أحد.. لا أحد.. ينطبق الباب.. وحدي، وجنتي ساخنة، الله محيط بكل شيء.

٢,٥٧ الأربعاء– كاميرا (لم أستطع النوم. لحظة حتى أهبط هذه الدرجات انظري، لقد ارتفع الماء في الطابق السفلي بسرعة، درجة الحرارة قرب الصفر. متى سيمتلئ المنزل تماما برأيك؟ لابد سيمتلئ، كل الأواني تفيض إلا الانسان، وحده بلا قاع. لولا ذلك لعدت اليك في سفر، على الأقدام كالحجاج. وكذا أقول عندما لا يراني أحد، هل أضعت رقم هاتف عمر؟).

وكتابة: جمعت إدوينا أغراضها مساء جمعة في السابعة وخمس وعشرين دقيقة ورحلت، كنت أعلم أنها فاعلة دون قول. بقيت انتظر عودتها وأهاتف والدتها يوميا دون أن أستشعر كوني غليظا. كم انتظرت ادوينا؟... أ «شهر»؟... أ «عام»؟ لقد عدت الى مدينتي منذ ٣ أعوام. ولا زلت انتظر، تركت كل أرقامي عند «عمر» صاحب المقهى في الولاية الباردة. إدوينا تعرف عمر الذي ودعت في يوم، ربيعي وما التقطت انفاسي.

أنا...

لا زلت...

حتى...

الآن...

في المدينة الغارقة. قرب تلة لن تكون هنا غدا. أنا لا زلت أنتظر إدوينا..

* كاتبة وقاصة من السعودية

لماذا أخبرك هذه القصة؟ ربما لأن «النهاية» مجرد نهاية. والانتظار لا ينتهي.

٨,٠٢ – الاربعاء – كاميرا (شيء مجنون يحدث هنا. استيقظت فوجدت السفلي قد غرق تماما. لا أدري.. ربما انفجر شيء ما أثناء الليل فازداد تدفق الماء. برودة رطبة تتمدد في المنزل. إدوينا: الهاتف غارق في الماء وأنا محتجز في الأعلى. أرجوك.. لا تختاري اليوم بالذات كي تتصلي بي. لا تقولي انك لم تتصلي قبلا لانك أضعت رقم هاتف عمر.. هيا.. سيكون هذا مضحكا بالفعل).

٨,١٣ – الأربعاء – كاميرا (فكّرتُ أن أتركَ لكِ رقمَ عمر على هذا التسجيل. لكن.. إذا شاهدتِ هذا الشريط فلن تكوني... هه.. لن تحتاجي إلا رقمَ والدتي كي تواسيها. آنذاك، استمعي إلى موسيقى القرب ولا تذهبي بعيدا . فقط ابتسمي لي. أظن... لا أظن!)

١٦,٠٠ – الأربعاء – كتابة– لا أستطيع أن أهبط إلى الطابق الأسفل. لا يوجدُ هنا أيّ شراب ساخن أو بارد – رغم أنني أغرق ! – سوى معلبات فاصوليا باردة نسيتها هنا بالصدفة الحلوة. الطابق العلوي يرشحُ و أنا أكتبُ جلوسا على إفريز النافذة. أعلَمُ فيمَ تُفكّر : كلا.. لم أقترب من إدوينا مطلقا . بعد رحيلها انتظرت بتفاؤل. بعد مُضيِ ٦٠ يوما دخلت المصَح لأنني توعكت قليلا . عمر يقول إن ذلكَ كان انهيارا عصبيا . بعض الألم سعيد.. ماذا أقول ؟ كألم الكمّادة الدافئة على قدَميّ هاتين المُتجمّدتين. لو كانت إدوينا معي الآن لأحبّت منظرَ المدينة التي تذوبُ في الماء كقطعة السكّر. سأنام. لاتوقظني.

١٧,٠٠ – الأربعاء – كتابة. لَم أنَم. الشمسُ تغرب. اضطررتُ إلى شُربِ الماء المحيطِ بي. أرجو ألا تحاول إدوينا الاتصال بي الآن. أرجوك. اتّصِل بعمر. قُل له أن يُبلغَ إدوينا. من أنت ؟ لا بدّ أنّكَ تعرفُ عمر. من الذي لا يعرفه ؟ الورقُ لكَ و التصوير لإدوينا.. لا تنس.

١,٤٢ – الخميس – كاميرا (ذهب القلم إلى الماء. أنا مضطرٌ إلى متابعة قصّتي لكَ على شريطِ إدوينا. معذرة إدوينا، وقت مستقطع : في خريف رحيلها أخرجتُ جبرا في نزهة. الهواء عطر الخوخ. الأوراق حمراء صفراء تسقط و تغنّي. كنت أنتفضُ و كلّما بحثت عن الدفء لَسعَني البرد أكثر. دسّ عمر بين كفي كوب قهوة ساخنة. نَبعَ ثُمّ فاض. لم أعُد قادرا على تذوق الجمال. وكان أكثَرُ شيء ألما).

٤,٢٧ – الخميس– كاميرا (لم أنَم منذ ٢٠ ساعة. إدوينا.. أتعرفين أفضل الطرق لأكلِ الفاصولياء الباردة دون ملعقة تحت المطر؟ عندما تعودين إدوينا. عندما تعودين. سأعلمُك كُلّ ما أعرف وأتعلم كُلّ ما تعرفين. و سأقولُ لك بعد ان أحلِقَ ذقني و أرتدي ملابسي أنّ الأمرَ لا يستلزم ٣ أعوام أخر. لأنني أستطيع ان احبك طفلة كما أحبّ نفسي طفلا).

٦,١٤ – الخميس – كاميرا (تَعِبت. منذ الشُرُوق أحاولُ قِسمَة قطعة الكاراميل المعلّقة بين السّماء و الأرض بالعدل.. بالعدل. لا يزيد ملليميتر هنا ولا هناك. كُلّ مَرّةٍ يعودُ النصفان متّحِدين أبديين. كنحن. أنا و هي. أنا و أنت خط الحقيقة الفاصل بينهما يذوب. طعمه حلوا كالحقيقة. لم انتحر بعد رحيلها. بعد رحيلك قال عمر إنّني عند أهذي أصيرُ أعقل. فكّرت طويلا في الفارق بين الموت و الانتظار.

لماذا اخبرك هذا ؟ من أنت ؟ ربما أشعُرُ في الثامنة و العشرين من عمري أنّني أزلي. ازليٌ يموت.

صعب أن أتِمّ هذا. يداي مُتجمّدتان و الكاميرا تنزلق. كُلّ شيء على وشك. إنتما. إدوينا و أنت. هل صرتما واحدا ؟ لِمَن كنت أكتب ؟... و لِمن أصوّر ؟ هذا الماءُ يغمُرُ ركبتي. إفريزُ النافذة أوسعُ مما ظننت كما الآلام أسهل. لم أنَم منذ زمن بعيد. إلام سأسنِدُ رأسي قبل أن أموت ؟ لا يتّسِعُ الوقت لأكثر. كيفَ حاولت الاتصال بي إدوينا ؟ أندمتِ ؟ لا تحزني. كانت قِصة... كانت.. سعيدة.

سعيدة ؟.... سعيدة !!!..

يا ربّ الخلق الرحمن الرحيم

إذن لماذا أفنى هذا الصباح على إفريز النافذة المتجمدة انتظارا ؟...

أنا أميل إلى الأمام. كيفَ أنّي لا أستطيع الجلوس معتدلا كما الخَلق ؟ قليلا أنحدرُ فأنحدر. الماءُ يَمَسّ وجهي.. ذقني.. وجنتي. ثلجٌ سائل. روحي تشهَقُ مبتعِدة. أتراجع إلى الوراء. أموت فلا تموت إدوينا.

ضجيج ما. موسيقى طبول لها بخارٌ دافئ. ما رأيتُكِ إلا أنا. ظَلَمتُك . كان صعبا . كنت آخرا . من الأعماق استعين بك. آه يا إلهي. سأموت و أنا أنا، لست إلا. إدوينا تهبط عن كاهِلِي فأحبها أكثر. آخرُ ما امتلك.

بخارُ الطبول يصبح ماء، أجسادٌ تتعلقُ فنَاني كأني أطير. أهذه أجنحة تلوح فوق رأسي ؟..

أهيَ أشرعة ؟...

أطائرة مروحية جاءت لأذهب ؟...

أهذه مدينة تغرق لأكون أنا... ؟..

أنا.. أرتفع.

سَبّح الله في سَمَواتِهِ العُلى.

نــوافـــــــذ

حسين العبري*

كانت هناك على النافذة وحيدة ومتوهجة، والأفق الغروبي يمد أشعته الذهبية على غيوم الجبل البعيدة. وأحست بقلبها يتدفق وهي تنظر إلى النخيل الممتدة بعيدا، وهي تتمايل مع الريح. كان ثمة ما يجعلها سعيدة، وكما يحدث عادة فانها تقف حائرة وغير متأكدة ، فما الذي يدفعها أن تكون سعيدة هكذا. إنها تفتش داخلها ومن حولها بلا جدوى. وكما يحدث أيضا عادة، تتخذ اللامبالاة طريقها إليها: أيجب أن يكون لسعادتها مصدر ما. إنها سعيدة، سعيدة وفقط. إن الجبال البعيدة الملساء تبدو واضحة جدا، وشديدة البعد وشامخة، وهي ذاتها كانت كذلك شامخة وشديدة البعد.

وشقت السماء اصوات طيور كانت تعود أدراجها إلى أعشاشها على قمم النخيل وأشجار الليمون. وأحست بالدفء وانتابتها رجفة وأخذت نفسا عميقا أشعرها بالرضا. وتخلل الرضا أطرافها وانساب إلى قدميها ببطء وبلذة.

وفكرت بعمق حتى أنها لم تكن تفكر على الإطلاق وانتابها إحساس بالغرابة. وبدت وكأنها تكتشف ذاتها لأول مرة فانفرجت شفتاها ببسمة، وارتفعت عيناها نحو الأفق البعيد وكأن روحها قد أطلقت من إسارها.

وفتح هو الباب برفق. كان قد رآها من النافذة وهو يدخل إلى البيت. كان متوردا جدا وسعيدا جدا هو الآخر. وكان يعرف مصدر سعادته فلم يكن يستشعر أي غرابة. ولم يتكلم بل مضى برفق ووقف وراءها، وراءها تماما، ومد بصره إلى الأفق الذي تمنحه النافذة.

أحست هي بدخوله. لم تكن قد رأته وهو يتجاوز الممر المؤدي إلى البيت إذ كانت مشغولة بذاتها. وهي الآن مشغولة بذاتها وإحساسها هناك عميق داخلها. أحست به وعرفته دون أن تحتاج إلى الالتفات إلى ورائها. وأحست به يقترب منها ثم استشعرت دفأه خلفها. واستغرقتها لحظات حتى انفلتت راجعة إلى مساربها مرة أخرى، تماما كحيوان صغير. ولم تعد تحس بوجوده كما لو أنه اختفى فجأة: لقد أدخلته في العدم الذي جاء منه. كان هناك فقط ذلك اللون البرتقالي صامتا وصابغا حافات السحب الغربية، وكانت هناك ذاتها العميقة نابضة وبعيدة .

وأحس هو بالإهمال. كان كما كان مهملا بعيدا جدا عنها. ولم يستطع إدراك كنه الفاصل بينهما لكنه أحس بها كهوة عميقة وهو واقف على حافتها، خطوة واحدة أخرى وستجذبه الهاوية إلى قرارها. ونظر في الأفق متفحصا، ماذا هناك خارج النافذة أقوى منه أو أجمل منه أو أكثر إسعادا. كان يود لو أنه حدق في عينيها ليعرف لكن خصلات شعرها كانت تكسر نظراته كجدار أسود وكان اللاتمايز في وجهتها شديدا.

واقترب أكثر وأحس بثنايا جسدها وبخصلات شعرها تنغرس على حافة ذقنه، ونظر إلى اللاشيء الذي يكتنف شعرها. لقد كان خائفا وكان يترقب لحظة إحساسها به، الإحساس الذي يتمناه . وبحث بيديه عن يديها، وأمسكهما محاولا جذبها من العالم البعيد واللاواقعي إليه. كان قلبه ينبض بروعة ومرح وسرت روح من الأشياء من خلال يديها إليه. كانت دفقة غريبة ناعمة ودافئة.

وصرخت هي دون أن تلفت:

– دعني.

لم تكن آنذاك بعيدة هناك، لقد اقتربت كثيرا لكنها أحست به يتجاوز إلى حدودها، لذا رغبت في أن يكون النصر لها. لقد عدت تصرفه حماقة، ولم تكن تعي لماذا. لقد أحبت ملمس يديه، ودفق جسده على

* قاص من سلطنة عُمان

ثناياها. لقد أحبت هذا كله ولم تحب تماهيه. كانت شيئا آخر، آخر تماما، وأحبت أن تظل كما هي. لكنه أرادها وإياه شيئا واحدا، أراد أن يتجاوز الفاصل العميق بين كائنين غريبين بلمسة من جسده، بيد أنها كانت متيقظة، وردة فعلها ضارية. واستشعرت النصر وعرفت انه سيحاول مرة أخرى وأن صمتها سيزيده اشتعالا وستحس هي بالنصر أكثر فأكثر. وكان ثمة خبث بريء يتماوج على وجهها ويلمع ببريق على أسنانها.

كان هو مدركا للعبتها، وأرادها ، أرادها بسرعة وبدون قيد. وفكر أن يلغي العالم الخارجي هناك حتى يجبرها على الاتجاه إلى داخله، لكنه لم يأمن ردة فعلها. أحس بها كقطة شقية وضارية وأنه لو حاول أن يلاعبها بقسوة لجرّحته. وقد جرحته الآن بقولها لكنه لن يأخذ الأمر مأخذ الجد: لن يجعلها تنتصر عليه. سيحاول جهده أن يجعلها له بعيدا عن أياً كان هذا الذي تنظر إليه في النافذة.

كانت بقايا السحب تتجاور وتتحد بصمت وبلامبالاة، وبدا لونها البرتقالي منهزما متراجعا ببطء مسلما حافاتها لألوان الليل. أحست هي به منضغطا عليها متكئا بها فلم تحب أن تكون له بهذه السهولة ولم تقتنع بعملها كآلة للتوكؤ فابتعدت عنه مقتربة من النافذة ومن الأفق الذي تمنحه.

ودفعته حركتها إلى التمرجح في الفراغ وأحس بذاته تتمرجح هي الأخرى، ورآها شيئا من الصلف والمكابرة. لكن دفقة من الحكمة أرشدته، لا، لن يمكنها من انتصارها اللحظي هذا ، سيقترب أكثر، سيضغطها على النافذة، سيحدق في عينيها وسيرغمها على الانصراف إليه. وأحس بضغطته تعبر من خلالها وتتكسر على الجدار أسفل النافذة. كان إحساسا رائعا وعميقا، بيد أنه أحس بالإهانة لإبعادها وجهها. لقد بدا جسدها وشعرها قريبين، قريبين جدا، غير أن رأسها وعينيها في مكان آخر، وهو إنما يريدها كلها، لن يستشعر الرضا إذا لم تكن كلها له ، كلها فيه، مغموسة ومحاطة. بيد أن نصرا جزئيا اعتراه وضغط على يديها بلطف قاس ومد ذقنه على جانب وجهها ولامس خدها بشعر لحيته وثبت عينيه في النخيل على الجانب التحتي للأفق .

كان مشغولا، فلم ير تماوج الريح الذي تمثله الأطراف الخضراء للنخيل. كان يرى فقط جذوعها البنية ثابتة وراسخة كمطلق ميت، لم ير بدا منه، ولم ير ضرورة لتجاوزه إلى الأعلى.

كان ارتباطه بالأرض أكثر بينما كانت هي متعلقة بالسماء، وكان هذا لا يريحه لأنه يجعل حدودها غير مُتقاطعَة، وذاتها بعيدة لا متماسة. لكنه أدرك أن جسديهما اللذين يقفان معا سيصلان روحيهما. ليست الروح بذلك البعد، ستحلق طويلا وبعيدا لكنها سترجع ، سيجذبها هذا الجسد ويوحدها بروح الجسد الآخر. إن المسألة لديه تبدو وقتا.

أما هي فإنها رأتها أمرا آخر تماما: سيطرة وقيدا من جانب وانطلاقا وحرية على الجانب الآخر. إنها تحبه وتدرك أن اشتعاله إشعال لها. لم تكن تحبه قيدا ولا آلة، بيد أنه كان يبدو كما لو أنه يعاملها كذلك. كانت تكره طريقته، وتحبه. وكان ذلك يبدو تناقضا لديه: كان منهجه هو ذاته ولم يكن يحب أن يعي الفرق: فقط إنها تتمنع وتشاكس لكنها في قرارة نفسها معه.

واندلق الظلام فجأة وبدت أول نجمة في الأفق بعيدة راجفة، وباردة. وبدأت القبة السماوية في ارتداء منامتها الليلية المرقشة. وكانت أصوات النهار تبتعد رويدا رويدا مسلمة المكان لهسهسة الليل وأغواره. لم تعد هي شاعرة بالتغير خارجها، كانت تترقب حركته التالية. وأحس هو بضجرها وربما بحزنها وصلفها. لم يحب أن تأخذ الأشياء غشاءها الليلي بهذا الإيقاع البطيء. مد يده من أمام وجهها، أقفل النافذة، وأسدل الستارة، وجذب وجهها برفق من ذقنه، وحدق في عينيها.

قال:

– لماذا، لماذا لا تنظري إلي

استدار الآن، واجهها، حدق في عينيها أكثر. أمسكها

من يديها، من أطراف أصابعها، وأحس بصدقها ينساب إليه، وتمنى لو أنه كان منصهرا بها، لكنه أرادها أن تكون البادئة. إن كرامته لا شك كانت المحركة له، مع هذا تجاوز وعيه بهذا. إن صدق الحقيقة يجعله معها لكن ذاته لن تتجاوز ما أقرته كرامته.

حدقت فيه بعنف كما لو كانت ترتشفه. بدا ناصعا على الضوء الخفيض المتسرب من حافتي الستارة، وكان وكأن الضوء ينبعث منه. رأت عينيه وأهدابه الطويلة وأنفه، ودققت كثيرا في منظر أنفه رافعة عنقها للأعلى.

قالت:

– لماذا تنصرف عني!

حينها تعاظم شعور بالغضب داخله، لقد أرجعت سوء الأمور إليه، هو المذنب إذن. لقد أرادت أن تنتصر، أرادت نفسها محمية ومتعالية وغير قابلة للخطأ. إنه يحب غرورها وصلفها طالما أنهما بعيدان عنه، موجهان لشيء آخر أيا كان. هو يحب ذلك، إنه يستشعر فيه شيئا مما يريده، أما أن يكون هو هدفها فهذا يزاحمه مكانته بل ويبعثره ويلغيه، وكان يكره هذا.

أطلق يديها جافلا واستدار، واستدارت هي وأصبحت خلفه، وضغطت جسدها على ثناياه. كانت رقبته ما تزال تعكس الضوء الخافت، أما جانبية وجهه فكانت غارقة في الظلام. وأحست أن حركتها قد عرّتها، وأنها كان يجب أن تبقى هادئة وصامتة، لكن قلبها الآن سيخونها فهو يكاد يقفز، لا بد أنه يسمعه، وسيسمعه حتى وإن كان بعيدا. وبدت كالغاضبة من خيانة جسدها المُستدرَجة بلفتة والمتواطئة لكنها لم تحب أن تتراجع.

كان يفكر، وأحس بدفقة نصر غريبة تجتاحه حين التفتت نحوه. إنه يدير ظهره لها. إن إرادته ما تزال تعمل، هو ما يزال قادرا على تصريف الأمور، وسوف يصرّفها، سيتمسك بمقاليدها، وسيمحورها على رغبته. ليس شيء يجب أن يخرج عن إرادته ورغبته، ربما سيرخي الزمام قليلا حتى يتسنى لها أن تتوهم انعدام أمره وسلطته، لكنهما سيكونان هناك حتما ودائما.

وشعرت هي بغصة الهزيمة تتسرب إلى معدتها، ووخزها تكسر نشوتها بالنصر لكن جسدها بدا منتشيا ومتوهجا كالنجمة البعيدة التي استطاعت أن تراها قبل أن يسدل الستار عن العالم الخارجي. واستشعرت وحدتها في الظلام أمام هذا الكائن الغريب والمتعالي والمتقد كبرياء، والمحبوب في ذات الوقت. لم تكن تدرك كنه الذي يعتريها إزاءه. كانت تعتقد فيما مضى أنها ستكون له وأنه لها ولا شيء آخر. وكانت الصورة التي في ذهنها مختلفة جدا وأكثر شفافية وغير ذات زمان أو مكان.

أما هنا فإنها تحس بالوقت وتراه، وتستشعر شيئا آخر غير ما كانت تسميه حبا . وأحست بسذاجتها وسهولة أخذها وقوة مشاعرها وضعفها. وكان ما يؤلمها أكثر تواطؤ جسدها، بيد أنها لم تسمح لقطرات الحزن أن تندّ، مسحتها قبل أن تصل إلى عينيها وحزمت أمرها.

وصرخت فيه:

–إنك تنصرف عني، تهملني!

بدت قاتمة، وعنيدة ، وبدا هو أرعن. واستدار وهو يبتسم، وأمسكها من يديها، وحدق في عينيها، وضغط على أصابعها كمن يؤكد شيئا. كان فرحا لكنه تدارك وجهه قبل أن يسرّب فرحه. بدا وجهه متوترا وكاذبا لكنه أرادها آنذاك بشدة كما لم يردها من قبل.

طوقت ذراعاه جسدها واحتواها. أرادت هي احتواءه لكن ذراعيها كانتا أقصر. وضغط عليها وهو يجذبها للأسفل، وتنهدت، وكان هو يستشعر الرضا التام، ولم تكن هي تفكر بعد بالنصر أو الهزيمة. ولم تر ذاتها، فعيناها كانتا غارقتين في حلم آخر. واختفى شبحهما المتحد من على خلفية الستارة وضوئها الخافت وابتلعهما ليل الغرفة الصامت. وفي الخارج البعيد، كانت الريح قد سكنت ولم يكن يبدو في الأفق إلا أزيز النجوم وارتجافاتها الأبدية.

الشاعر والعلوم التطبيقية

أحمد النسور*

لم يعد يعرف عدد المرات التي قام بها بالرحيل من سكن إلى آخر. لكنه، هذه المرة، كان سعيدا بشقته الجديدة. فقد كانت مريحة، بالنسبة له. أصبح لديه بالإضافة لغرفة النوم. غرفة أخرى صغيرة وضع فيها مكتبا، وحشر فيها كتبه وأقلامه.

أخذ، بادئ الأمر، بالتخلص من الحمولة الزائدة. قام بقص ما يهمه من المجلات والجرائد التي كانت تأخذ حيزا كبيرا من الشقة، جمعها وبدأ بترتيبها في كتل متراصة حسب مواضيعها: شعر، قصة، نقد.. سينما، وألقى بهذه الكتل، بعد أن لم يستطع منع نفسه من قراءتها، في زاوية قريبة من المطبخ.

قام بالتخفيف من حمل الملابس، رغم أن بعضها كان جديدا، إلا أنه فكر في موضوع الكي الذي كان يكرهه. فقام بجمع ما لا يرغبه منها في كيس حمله في رحلة بعيدة.

بعد أيام من رحيله، اكتشف وجود كتب مختلفة كان قد استعارها من مكتبات عامة ومضى على تاريخ إعادتها وقت طويل. سعد كثيرا بالمكان الذي سيخلو في الرفوف والذي سيستعمله لوضع كتب اشتراها مؤخرا بأثمان رخيصة من سوق الكتب المستعملة. وكانت قد تكدست يمينا ويسارا بانتظار ركن تستقر فوقه.

كانت غالبية الكتب المستعارة حول حياة (أنشتاين)، نيوتن دولاسال، لهم أو عنهم. فبالرغم من أن اهتمامه الأكبر كان ذا منحى ادبي عام إلا أن انشتاين كان قد فتنه مذ كان صبيا يذهب للمدرسة.

حاول، بعدها، ولأيام متتالية، ترتيب أوراقه وكتاباته، كان يعتبر نفسه شاعرا فقط. إلا أنه اكتشف في هذا الرحيل أنه يكتب في مواضيع مختلفة: قصص قصيرة، نقد سينمائي.. رواية غير مكتملة، مسرحية طويلة جدا.. ترجمات ودراسات. وجد، أيضا، محاولات في النقد الأدبي وعلاقته بالآني، كتابات طويلة. ووريقات صغيرة تدور حول التعبير والتاريخ في تنويعات تصب في ثيمة واحدة: النسيان.

كانت هناك دراسة بعنوان (الشعراء كجنس في طريقه للانقراض)، مرتبطة بمعنى ما، بنظرية (النشوء والارتقاء) وقد اعتبرها (شيئا) ذا قيمة فاحتفظ بها رغم العرف القائل بأن مهنة الشاعر هي (اللاشيء).

مزق الكثير من القصائد، رتب الكثير من الأوراق حسب موضوعاتها في اطارات رقيقة أغلفتها أوراق بيضاء مطوية ومكتوب عليها بخط واضح: سينما، نقد، مسرح.. أو شعر.

قرر بدون تردد تصوير بعض صفحات الكتب المستعارة، والتي تتناول السيرة الشخصية لانشتاين. الذي بدأ اهتمامه به حين كان صبيا وشاهد على غلاف مجلة أجنبية هذا العالم يمد لسانه بخفة غير متوقعة من مخترع معادلات نووية معقدة.

كان يخرج كثيرا ويدخل بيته الجديد كثيرا أيضا. ينام قليلا ويقرأ كثيرا وفي أوقات متقطعة قبل الذهاب للعمل الذي يأخذ منه، لحسن الحظ، وقتا قليلا، وبعد عودته منه وقبل مغادرته البيت الجديد نحو المكتبات أو الندوات. لكنه كان منزعجا رغم سعادته بالمسكن من عدم الرغبة في الكتابة وعزا هذا للفوضى التي تعم المكان وتمنى لو كان اليوم بطول خمسين ساعة على الأقل، لرتب حياته وسكنه. هزل جسمه كثيرا دون أن يسعفه ذلك بإبراز طوله، المتوسط.

كان يحس أن حياته غدت صلبة، ولا يفتأ يكرر: حياة.. صلبة. رغم وجود (ندى) فيها، فهو لم يفهمها تماما ورغم تواصلها معه حتى أثناء ساعات العمل القليلة عبر الهاتف، مما كان يعطيه الاحساس، الغامض قليلا، باهتمام عميق من طرفها به. فقد كانت تخبره بمواعيد الندوات الأدبية، كونها تستيقظ باكرا بسبب طبيعة عملها، على عكسه هو، فقد كان ينام تقريبا وقت استيقاظها، وفيما هي تقرأ جرائد الصباح وتدون الملاحظات حول الندوات ومواعيدها، كان هو يحاول نعاسا عصيا بسبب أشعة الشمس، أو التفكير بمصائر أبطال الروايات التي لم يكملها. كانت تحب الشعر.. تتابع ندواته. كما كانت مسجلة في عدة جمعيات تهتم بالبيئة، بحقوق الانسان والحيوان. بالآثار الكثيرة

* كاتب من الأردن

والغابات القليلة. كانت تزعجه أيضاً. ففي كل ندوة كانت تأتي مصحوبة بشبان وسيمين، شبه مخنثين أحياناً. يمتلكون سيارات فارهة ويتفهمون بدون إدعاء مقولة تفيد بأنه ليست بالضرورة أن يكون أصدقاء أصحابي أصدقائي أيضا. فكانوا يتركونهم معا يتحادثان بلا تطفل في الهوامش، عكس رفاقه من الذين (يطقطقون في الأدب قليلا والذين كانوا يظهرون بتحلقهم حولهم) مودة مفاجئة تختفي بمغادرة ندى.

لم يكن قد أخبرها باقترافه الشعر. لكنها كانت تعلم افتتانه بسير علماء الفيزياء، فنبهته لكتاب (هاملتون) حول النسبة عند (كانط). أكبر هذا فيها ومن سر أكثر أصحابها الوسيمين بنسبة ارتفاع الذوق الجمالي عندها. وكان يتمناها جماليا وجسديا ولم يعلن لها شيئا وحلل علاقتهما بأنها كانت: صلبة لم يفهم نفسه، متأكدا بأنه لا يفهمها هي الأخرى. وكان يبدو مهموماً.

ما لبثت الفوضى أن عمت المسكن. تكدست الأشرطة في المطبخ المفترض احتواؤه على أدوات الأكل والطبخ والثلاجة. فكر أن لو كانت لديه ثلاجة لاستخدام رفوفها لوضع أشرطة الفيديو. ولو كان لديه خزائن مؤونة لكانت رفوفها من نصيب أشرطة الموسيقى ولفصل، هكذا، بين المسموع والمرئي بدل هذا الاختلاط الرهيب، لكنه حمد الله على أن أصحاب المساكن يفكرون بمستأجرين بشر عاديين فيكون هناك مطبخ بما منحه في حالته هذه غرفة اضافية فيها من المطبخ غاز صنع القهوة الصغير.

حضرت الى مسكنه. وتفاجأ وهو يفتح الباب بلباسها الشعبي المزركش والخارج من الفلكلور. لم يتعرف عليها بداية الأمر فقد كان ضوء المدخل مطفأ فظن أول الأمر أنها زوجة صاحب السكن جاءت تطلب الأجرة أو شيئا آخر. لم يسألها كيف استدلت على مسكنه. كان يومها قد بدأ بفتح حقائب ملابس نوى ترتيبها في الخزانة الوحيدة مقابل السرير. فاجأته مرة ثانية خلال دقائق بقولها: إذن، فهكذا يعيش الشعراء! حتى أنهم يرتبون ملابسهم على ضوء القمر!. كان قد عاد للمسكن مبكرا. وأشعل حينها ضوء الغرفة الوسطى الصغيرة، بينما ضوء غرفة النوم حيث تناثرت الحقائب بقي مطفأ. لم يستجب لمداعبتها فقد كان الرد على الملاحظة الثانية حول القمر يستوجب تفسيرا للأولى.

اقترحت مساعدته في كي القمصان، بينما يرتب من جهته باقي الملابس. كان يحاول عدم مراقبتها وقد أزاحت كومة من الكتب والاوراق فوق الطاولة المكتظة في الغرفة الوسطى ووضعت سجادة صغيرة، لا يعرف كيف وجدتها. وأخذت بكي القمصان. ثم انه لم يستطع منع نفسه من سؤالها عن هيئة ملابسها ففاجأته بأنها تنكرت في هذا الزي للحفاظ على سمعتها، الشيء الذي حيره، لكنها استرسلت لائمة إياه على اختياره لمنطقة سكنه وبلهجة قاسية قالت بأن عليه البدء جديا بالبحث عن سكن في حي راقٍ.

ناولته قميصا ليضعه في الخزانة فسألها ان كانت تود العشاء. ضحكت وهي تنظر نحو المطبخ، وكان لضحكتها صدى فاجأه وأخجله.

أخبرته أنها أحضرت معها شيئا جاهزا على سبيل الاحتياط، تركته في سيارتها. طلب مفتاح السيارة وأخبرها بأنه سيخرج لاحضار كيس المأكولات، فان كان مجيئها قد مر بسلام فالحذر مطلوب خاصة أن جيرانه هم عائلات تقليدية هادئة.

حين عاد كانت قد انتهت من القمصان ورتبت ملابس كانت في حقيبة صغيرة يجاهد ترتيبها منذ قبل مجيئها.

أكلا بصمت وشهية. ثم نهضت وأشعلت المكواة وطلبت منه البذلات والسراويل لحرصها على أناقته في عمله الذي يتطلب ذلك. سألته إن كان لديه بعض أشرطة (بيلي هاليداي) بين (مأكولات) المطبخ: وضع شريطا في المسجل ثم حاول التلهي بتفريغ حقيبة فيها ملابسه الداخلية. فأوصته بوضعها في الرف الأسفل من الخزانة. ففعل.

كان يدرك أنها تراقبه من الغرفة الوسطى وهو في الغرفة المعتمة للنوم. منحنيا يرتب بصعوبة.. بينما نزعت هي منديلها بفعل الحرارة التي تملكتها بسبب الكي وهي تبتسم. سألها دون أن يدير رأسه تجاهها: لماذا تبتسمين؟ ضحكت وتفاجأ من سعادتها وهي تعاود الانحناء على الطاولة ناعتة جميع الرجال بالأطفال كبار الحجم.

أخذ منها السروال المنضد ورتبه في رف السراويل.. كانت تقف في ضوء الغرفة الوسطى وقد بدى شعرها ككتلة زرقاء. عيناها فقط كانتا تبتسمان. ويداها فوق خصرها.

بالكاد إنحنت لكي سروال آخر، فلم يقاوم جسدها الفارع الممتلئ تحت الثوب الفلاحي المطرز. أحاط جذعها بساعديه وقبلها بعد أن أزاح شعرها من فوق الرقبة. طلبت بصوت خفيض ألا يزعجها في العمل. رد بأن لو كان الأمر مقتصرا عليه لما كوى سوى ما يلبسه ذاك اليوم.

مد لسانه ولعق غضافير الأذن مستقراً في الثقب فطلبت منه إطفاء النور ففعل. حملها نحو السرير وهي تضحك. ولم يفاجئه صدى

ضحكتها هذه المرة. عراها دون أن يقبلها. نزع الثوب الفلاحي ففاجأته من جديد بلباسها الداخلي. كانت تبدو كعارضة ملابس داخلية. دانتيل أسود بالكاد يضم ردفيها وصدرها الذي برز متحديا، متكورا يفيض، بالرغم من كونها مستلقية، فوق الحزّ الذي حين مزق باستعجال الدانتيل الذي يلم الصدر، بدا واضحا كحد «خفيف» فاصلا لونين لبشرة اسمرت من كلور مسابح. حاولت أن تفك حاملة الصدر دون أن تنهض فطلب منها ابقاءها قبل أن يغرس صدره فيه. قبلها ثم قلبها معريا جسدها سوى نهدها الذي يعلو القلب. كان يستمع لدقاته حين وضع أذنه فوق القماش الاسود من جهة القسم العلوي الشفاف وكانت (بيلي هاليداي) تنهي أغنيتها عن (وقت الصيف). قال لنفسه، وهو يتناوم وقد عم السكون وكأن نفسها قد انقطع: القلب يدق بعنف فهي إذن ما زالت حية. ضمته في عناق حنون. ركبها فأخذت تدير رأسها يمينا شمالا.. قضم أطراف الأذن، ووضع اللسان ثانية ونفخ ببطء. كانت تتنفس بسرعة. ثم أخذت تموء مصدرة كلمات لم يكن لديه وقت كاف للتركيز ليفهمها. فقد كان مواؤها يختلط قبل أن يتحول إلى أشبه بالثغاء كخروف يطلب ثدي أمه، فألقمها، إياه. ولم يكن في تمام الادراك للتأكد من الأصوات.

وحين كان مستلقيا معها في السرير المظلم تذكر، فجأة، استلقاءه تحت شجرة تفاح، في حديقة بيتهم القديم. وكيف كان يتمنى، منتظرا طويلا، سقوط تفاحة، لوحدها فوقه، وكان حينها بالكاد مراهقاً، فاستغرب أن تأتيه ذكرى كهذه في وضعية مثل تلك.

كانت المكواة التي نسيتها مشتعلة فوق الطاولة تضيء برهة زرها الأحمر ثم تنطفئ فيما في الظلمة تطاولت ظلال رفوف الكتب والامتعة حولهم. في مجسدات غريبة على جدران الغرفة المجاورة للمطبخ.. وحين فتح عينيه كانت تنحني، عارية، فوق الغاز الصغير الذي احتل مساحة لا تذكر من المطبخ، والذي مفترض أن يكون سيده.

لم يفاجئه عريها فقد كانت فرصتها معدودة، تلك الليلة، في النجاح بوضع أي قطعة من ملابسها، لكن، المفاجأة كانت من جرأتها. تعللت بأن من يراها من الجيران فسيكون ذلك بعامل الصدفة، مما سيجعل الأمر طبيعيا وضمن صيرورة الأيام!

ثم أردفت: ما كان عليك سوى وضع الستائر منذ وصولك. تمددت فوقه ضاحكة: وقالت: نعم ضمن سياق الأيام!

لم يحاول فهم قصدها فتابعت: يسعدني أن يراني أحدهم (فيستفتح) هكذا. مما سيجعل نهاره سعيدا!

ارتكزت بحجرها فوق حجره. جاهدت في وضع أصابع قدميها فوق اصابع قدميه تماما كمن يمارس رياضة الجمباز. كانت أطول منه بمدى سنتيمترين على الأقل. برر لها ذلك بكثافة شعرها الطويل، مقارنة مع شعره الخفيف وكان ذراعاها يمتدان فوق ذراعيه كمن تحاول صلبه. ثم غاصت في قبلة «شرهة» ضاغطة صدرها وحجرها فوقه، مرتعشة كقصبة...، شربا القهوة باردة تقريبا.

لمح كتابا عن طبقات الشعراء مفتوحا، منذ مدة كما تبدى من الغبار فوقه وحوله، على بداية فصل بعنوان (طبقة الفحول). كان يكدس الجرائد التي فرغ من قراءتها فوق كومة تشكلت حديثا حين لمحه، جعله العنوان يبتسم قبل أن ينتبه لنفسه، فيتفاجأ بأنه يبتسم. حاول تذكر سبب ابتسامته فلم يتذكر الكلمتين اللتين منحهما عينيه، قطب متمثلا الرزانة. فكر بأن الوقت قد حان لقص ما يهمه من مواضيع أدبية في الصحف وترتيبها. ولم يفعل.

كان قد شاهد ذبابا صغيرا في المطبخ صباح ذلك اليوم. وها هو يشاهد ناموسة صغيرة هذا المساء. حاول إكمال قصة بدأها ولم يفلح. ابتسم، فتفاجأ لذلك ولم يتذكر سببه، لابد ان لذلك علاقة بالقصة وتذكر أن أصدقاء زاروه أمس وقرأوا، رغم احتجاجه، الورقتين المخطوطتين. علق أحدهم واتهمه بضعف المخيلة، بأنه يستنزف عناصر سيرته الذاتية في كتابة قصص صغيرة بدلا من تخزينها لرواية كبيرة. الآخر ابتسم قائلا: أرجو ألا يمنعك حياؤك من تعريتها، على الأقل هذه المرة!. لكنه هو، كان سعيدا لمعاودة الكتابة رغم البطء الذي يبديه. لطالما تاق لكتابة قصة عن علاقة الانسان بالطبيعة. وما دام قد وجد الحل التقني، فان (استنزافه)، كما يقول صديقه، لسيرته الذاتية ليست بمشكلة. حاول ان يستوعب مغزى كلام صديقه، فلم يفلح.

تذكر أنه كان يحاول معرفة سبب ابتسامه. لوح بكفه مبعدا فراشة تحوم فوق الطاولة. نهض وأغلق النافذة. وقرر أن يراقب نفسه فقد لاحظ أن يكثر من الابتسام حين يكون وحده: خطرت له الفكرة المرعبة بأنه ربما يكلم نفسه أيضا. وما أدراه؟ عبس، وقطب ثم عاد فابتسم للفكرة. خلص الى ان الخروج عن الصواب أمر نسبي، أيضا.

كانت الفراشة تحوم حول ضوء النيون. نهض مرة ثانية وفتح النافذة ليعطيها فرصة امكانية مغادرة الشقة. قرر ان يضع قهوة وان يحاول الشغل على القصة.

كان المطبخ على حاله منذ مغادرتها قبل أيام. غسل

الفناجين فلاحظ تطاير ذباب كبير الحجم وشبه فراشات، صغيرة من المغسلة باتجاه النافذة المفتوحة. عاوده الابتسام وهو ينتظر غليان القهوة وافترض تحقيق نظرية (النشوء والارتقاء) في مطبخه معتبرا ذلك شيئا يرد الاعتبار لأصدقاء، قابلهم في الكتب فقط، أمثال (ليبل) والسير (داروين) وغيرهم. ثم عاود العبوس التزاما بتعهده لنفسه بمراقبة حازمة لتصرفاته كيلا تشكل (انزياحا) كما كان يردد صديقه، صاحب نظرية (استنزاف) عناصر السيرة الذاتية، الذي كان يردد هذه الكلمة في الطالع وفي النازل. ثم ازداد عبوسه حين فكر في المقارنة التي تشكلت في رأسه، فجأة بين دراسته عن انقراض جنس الشعراء وتكاثر جنس الذباب، بالرغم من ان معنى المضمون العام لدراسته كان مجازيا ومنزاحا بشكل أكيد.

أيقظت رائحة القهوة حواسه جميعا. كان قد عاد قلقا هذا المساء. كانت تحضر الندوة بصحبة صديق لها. وكان قد حضر متأخرا بسبب طبيعة عمله. وما أن انتهت الندوة حتى بادر الذي بصحبتها بالتسليم عليه. لم يكن قد كلمه من قبل وان كان رآه، استلطف ذلك منه. سألته عن حاله بعد ان تركهما صديقها ثم دار الحديث عن الندوة. عاد صديقها بعد دقائق ليذكرها بأن هناك من ينتظرهم، ثم غادرا.

منذ ذلك الصباح الذي شربا فيه القهوة معا في السرير لم تهاتفه. كان يحاول أن يفهم. لكنه لم يستطع تحديد ماذا. وقرر عدم التفكير بالأمر الذي اعتبره ما يزال طازجا. وانه من المبكر جدا النظر اليه كذكرى، كما أن للأيام صيرورة لابد ان تكتمل دورتها. لم يستطع كتابة أي شيء رغم القهوة والسجائر.

تذكر وهو يحدق في أصابعه انه ربما، شاهد خاتما، ولم يستطع ان يحدد اليد اليمنى أم اليسرى. لكنه لم يكن متأكدا تماما ثم اعتبر هذا شيئا بلا اهمية. منع نفسه من التفكير في تلك الليلة. وقرر ان يستكمل تنضيد الملابس في الحقيبة، التي استقرت في زاوية من غرفة النوم اتخذها الغبار المتراكم كمطار هبوط في محطة قررها، نهائية.

جلب منضدة خفيضة وجلس فوقها مقابل السرير وأخذ باخراج القمصان ووضعها في رف بالخزانة القريب. عاود الجلوس وتناول طية أخرى من القمصان فتفاجأ بأن ما تبقى تحتها في الحقيبة: أوراق منضدة في ملفات بائسة مرتبة حسب مواضيعها.. وبعضها قصاصات من جرائد بالإضافة لعدد من الكتب الصغيرة الحجم. سوف يبقى اذن، طوال حياته، حمالا لكتب مصغرة وقصائد لا تنشر ودراسات لا تعجب سواه. وكان نظره يتأرجح بين الاسطر امامه والسرير المقابل له. قرر باستسلام «راض» أن يتأقلم مع حياة، في عمقها، صلبة. وبدا له انه يتفهم، الآن، معنى ذلك. لينفض الشعراء! وكان يحاول متابعة أفكاره، ولم يعد يعنيه فهمها تماما.

ولينفض القصاصون! ولم يكن يعرف كيف سينهي قصته تلك. لكنه كان متأكدا بأنه سيزيل الغبار من فوق ورقتيها ويكملها. وبدا لنفسه، أكثر ثقة رغم كل شيء.

«أوراقكم الثبوتية أيها الشعراء!». وفوقها غبار الأيام، وذئاب الوقت وطيات تنانير النساء. تجاعيد حيوات مختصرة بدفء المناطق النائية والمستقلة ذاتيا. لم يكن يرتب حقا. كان في ثورة عمياء لكن هادئة. قرر بوعي تام امساك زمام غضبه. توجيهه واحتواؤه. لن يضرب أي شيء بقبضته. قام واتجه نحو المكتبة في الغرفة الوسطى. رفع بعض الاخبارات وكومات دفاتر صغيرة وأوراق. تأكد من العنوان انها هنا. لن يعيد ما كتبه في حياته بعد اليوم لأنه عاشه حقا مرة. عاود بحثه وليس عن مسودة (تقاطعات) بل عن دراسة، مسودة هي الأخرى، وارتاح حينما قرأ فوق الدفتر (امبراطورية الألم).

لم يكن يرتب حقا، فقد أخذته قراءة ما يقع تحت يديه من أوراقه فانتبه لذلك. جمع كل اخبارات الشعر في طية واحدة ليضعها في ركن من المكتبة فتبعثرت الأوراق. جمعها مرة ثانية ووضعها كيفما اتفق. لكنه لم يستطع منع نفسه من قراءة ورقة صغيرة بعيدة ووحيدة بقيت على طرف أرضية السرير. ما لفته نحوها انها لم تكن تشبه أوراقه. كانت مكتوبة مع ذلك بخط يده، قرأها ولم يتذكر أبدا انه كتب شيئا كهذا وهو الذي لا ينسى مطلقا كتاباته:

(انشتاين) يشبهني كثيرا؛

كلانا، لم نفهم هذا اللغز: المرأة.

إلا أنه كان يختلف عني في الكسل.

فقد اشتغل على نفسه، كثيراً

فاكتشف (نظرية النسبية).

ابتسم قليلا، ثم عاود التقطيب، وكانت فراشات صغيرة تدور حول ضوء النيون وتحيره كثيراً.

يمشي ملتبسا بالطقس

عبدالله بني عرابة*

– ألو .. أحبك ، تعال
– أين ؟
– المكان الذي التقينا فيه آخر مرة
– متى ؟
– الساعة السابعة اليوم

عندما ترك السماعة من يده قفز ليكمل شيئاً ما كان قد بدأه في الحمام. فكر، هل علي أن أكمل هذا؟ تذكر سهرة البارحة، كان بطل الفيلم رجلاً بعضوين، وكان يفتك بأنثيين في وقت واحد. كانت ألوان الفيلم حالكة ، وكانت بعض المشاهد مبتورة، وكانت الفتيات ينقصهن شيء ما.

لكنه تذكر البطل وعضويه . عزم على مواصلة طقسه الحمامي.

واذن فقد رضخت في النهاية وقالت له تعال الساعة السابعة.

خطواته تلتهم اسفلت الشارع الذي سيوصله الى حيث تنتظره في شوق . لا ينبغي أن يسرع ، عليه أن يوفر طاقته لما سيأتي . لكن لماذا السابعة ؟ تذكر السماوات السبع والعجائب السبع و أشياء أخرى ذات علاقة.

جرح الجزار سبابته وهو يراه بعد أن تخيل كبشاً معلقاً على الخطاف بأجزائه المكشوفة يتقاطر منها الدم الطازج . تفكر في خريطة الجسد ، خريطة اللحم.

الأجزاء النافرة: تثير العديد من الأسئلة
الأجزاء المسطحة: تدلي باجابات كالأسئلة
الأجزاء المهمة: تتآمر على الأجزاء المهملة تفكر هل جميع أعضاء الجسد ضرورية ؟ لم يشغل باله بالاجابة .

صاحب محل الأشرطة المرئية عندما رآه هرع الى كاميرته، وجدها فرصة لممارسة هوايته القديمة. سوى الزوايا، صب الألوان ، أعاد ضبط المسافات، أخرس الصوت، هنا الصورة تغني عن الصوت ، أو بالأحرى المشهد يلغي الصوت، سدد .

زوم على ما تهدل من أعضاء
زوم آخر على عضلات مفتولة تكونت في غير مكانها الصحيح
زوم آخر على عينين تبتسمان بحسن نية
زوم على قلب يخفق بالغياب
زوم على عقل ينعم بالشتات

ما زالت الخطوات تقيس الطريق.

بعض الاناث فتحن أعينهن على آخرها ، بعضهن الآخر أغمضنها بابتسامة وسخرية، هناك فئة ركزت على منطقة بعينها .

عند المخبز توقف. دغدغته لزوجة طقسه الذي كان . أيليق أن آخذ معي بعض الكعك؟ لا .. لا ، سآتي بها الى هذا المكان ، هي يجب أن تختار الكعكة المناسبة كما اختارت الرجل المناسب .

تابع مشيه وايغاله في تخمين ما سيكون . كان مما شاهده الخباز:

جثة تنضح ببراءة البداية
فتحة فم عريضة لا تصلح للبيتزا أو الكيك
خطوات واسعة تبتعد بجثة ما

بدا هو كممثل يعتقد بأن كل التصفيق في القاعة له هو . رشق كل ما رأى وسمع بنظرة باردة لا توحي بشيء وزاد من ايقاع خطواته .

متعاطي مخدرات قال : هذا هو و الا فلا.
أديب قال : لقد أتقن دوره حقاً ، مدهش.
مقاول قال : أكيد باعوه عقلاً مغشوشاً.
محامي قال : حنانيك يا سيادة القاضي.
صحفي قال : رائع ، تحقيق يكسر الدنيا.
عاهرة قالت : لو يتحرش بي هذا الشيء.

لماذا السابعة ؟ تحسس ما علق بجسده جراء طقسه الحمامي قبل قليل . ضحك ، تكلم مفتخراً في سريرته ، أمتلك المزيد من هذا ، أظن أن بامكاني أن أغرق البلدة به.

لماذا السابعة؟ لماذا ليست الثامنة أو العاشرة ؟ تفكر ، ماذا لو تحولت جميع نساء الأرض الى رجال وتحول الرجال الى نساء ، من ترى سيفكر أولاً في الثأر؟!

اتفق أن شرطي المرور المجدول رقمه ورتبته واسمه في جدول مناوبات المساء قد بدأت مراسم مناوبته. احتار عندما وقع بصره عليه، هل يلقي القبض عليه؟ أم يكتفي بالقاء اللوم عليه؟ وما دخل الحادثة برمتها بالمرور أصلاً؟ انه لم يخترق قواعد المرور.

مرق الشرطي بخفة من موقع الحدث قبل أن يضبط متلبساً بتكسير الأوامر .

آن له أن يصل ، بيد أن شيئاً ما استوقفه :

– وقع خطواته يسطر غياباً جديداً في دفتر التيه.
– أحس بذرات عقله تغسلها الحماقة.
– اختلاط الأسئلة بالأجوبة يثيره بقسوة
– أحداق الناس تبدأ في تعريته.
– أحداق الناس بدأت في غسله.
– تحديق الناس يدهنه بالعار.

هل يدرك المجنون أنه مجنون؟!

وهل سمعه أحد يقول أنا مجنون فلا تؤاخذوني؟!

عندما وصل مسحته بنظرة خاطفة، ثم أشاحت بوجهها بعيداً عنه.

اكتشف للتو أنه كان عارياً الا من طقسه.

اكتشف أيضاً أنه لم يبرح غرفته.

* قاص من سلطنة عمان

أيفاليك

أو خواطر من شاطئ بحر إيجة

علي مصباح*

على شاطئ بحر إيجة قبالة جزيرة لسيزوبوس الشهيرة، وغير بعيد من مدينة برغامة العتيقة توجد تلك المدينة- المرفأ الصغير المسماة ايفاليك. جبال قوزاق من ورائها والبحر من أمامها.

بدا لي الاسم منذ البداية ذا وقع غريب شيئا ما: أيفاليك! ثم دخلتها فإذا العمارة مختلفة عن الطراز الهندسي لبقية المدن التركية التي عرفتها قبلها، عدا أحياء اليونانيين العتيقة باسطمبول. الأبواب وتصميمات النوافذ، والحجارة ذاتها تهمس بهوية أخرى. ثم لاحت لي الكنيسة العتيقة شامخة، ومن ورائها كنيسة اخرى. للحظة ما شعرت وكأنني أدخل مدينة صغيرة في البرتغال أو جنوب أسبانيا أو ايطاليا. شيء ما في البنايتين الشامختين جعلني اتسلل في أول زقاق منفلت من الشارع الرئيسي لأصعد باتجاه الربوة. وجدت تلك الكنيسة محولة الى جامع. وقفت في الساحة الصغيرة حيث أطفال يلعبون كرة القدم ولا يهمهم أن ترتطم كرتهم على الدوام بجدران وشبابيك وأبواب الكنيسة- الجامع! تذكرت الكثير من الكنائس التي حولت الى جوامع، من بينها كنيسة القديسة صوفيا باسطنبول التي غدا اسمها آيا صوفيا، أو الحاجة صوفية كما يحلو للكثير من الاتراك أن يسميها. وتذكرت جامع قرطبة الذي عمد الاسبان ضمن حملتهم على المعالم الأندلسية الى بناء كنيسة في داخله فاذا معلمان ونمطان معماريان متنافران ويضيقان الواحد على الآخر ويتبادلان التشويه والمسخ. صورة لعقيدتين لا تتحاوران او تتجادلان بل تدخلان في خصام صاخب بالتحدي وارادة التحدي المضاد؛ وهو ما يجعل من ذلك التجاور ضربا من المهزلة المضحكة عديمة الذوق. هذا المسخ الذي يخدش العين يلاحظه المرء هنا أيضا ولكن بشكل اقل عنفا، فالكنيسة قد احتفظت في هيأتها الخارجية على الأقل بشكلها الاصلي، ولم تضف اليها سوى صومعة ثانية، وإذا هي- من الخارج- كنيسة ذات صومعتين، واحدة بأبواق والأخرى بصليب وأجراس، هنالك شيء من عدم توازن، أو تناظر مشوش لكنه مقبول الى حد ما، بل لعله في بعض الاحيان يوحي بضرب من التجاور المسالم.

من أية جهة ينظر المرء الى ايفاليك: من جزيرة علي باي المقابلة، أو من فوق الهضاب المجاورة تتراءى تلك الكنيسة الشامخة ومن تحت الزوارق الراسية في المرفأ وبقية البنايات المتكادسة من حولها. تبدو الكنيسة- الجامع مثل طائر ضخم يرقب فراخه المتناثرة هنا وهناك تحت قدميه، والصومعتان مثل جناحين، او ذراعين مرتفعتين باتجاه السماء؛ واحدة للمسيح والأخرى للاسلام، وفي الوسط بيت الله.

على الساعة السادسة مساء فوجئت باشتغال أجراس الكنيسة. لم تكن الأجراس إذن مجرد بقايا زينة! ظل مرفأ ايفاليك وكذلك جزيرة جودا المقابلة (المسماة الآن «علي باي») تحت سلطة الدولة اليونانية حتى سنة ١٩٢٣م ولم يخضع طوال التاريخ لسلطة الدولة التركية أبدا. وقع اجلاء السكان اليونان من المدينة والجزيرة المقابلة لها أيضا وترحيلهم غصبا الى جزيرة كريتة، واستجلب إلى هنا أهالي جدد من الرعايا الأتراك بصربيا وبلغاريا، هكذا بمجرد قرار سياسي اتخذ داخل مكتب ما ضمن اتفاقية عقدت بين تركيا وبريطانيا واليونان بعيدا عن المدينة وأزقتها وبيوتها وحجارتها وما يسكن بين ثناياها من أنفاس وهمس وحشرجات وحنين. عملية جراحية، تفصل اللحم عن اللحم، تحز وترقع، تجتث وتغرس. عمل مخبري صرف، تجريدي لا

* كاتب من تونس يقيم في ألمانيا

شأن له بما يخالط الواقع الحي من تمازجات وتفاعلات بين الحجر واللحم والروح والذاكرة؛ تلك التفاعلات التي تكون ذلك النسيج الدقيق المسمى ثقافة حينا وتاريخا حينا آخر، أو كليهما معا.

ذاكرة الحجارة

الأبواب والجدران والحجارة تحيا في ما وراء ساكنيها، تتخطاها، تتجاوز حدود اللحظة الآنية المفرغة، الخاوية، فيما وراء الأجساد المنهكة بحمى لهاثها الدائم وراء سراب العابر هناك روح أخرى تعمر قفر المباني. روح المؤسس لا المستوطن، روح اليد البانية، لا اليد المستعملة. اليد المغامرة في ارتعاشتها الصباحية وهي تعالج الحجارة لتحولها الى فضاء للحياة، الى حياة. الوافدون الذين دخلوا المدينة سنة ١٩٢٣ يبدون كما لو انهم ينزلقون على سطح هذه المدينة. مجرد مستهلكين؛ او مستعملين لا يؤاهلون الحجارة والجدار وخشب النوافذ والابواب ولا يستمعون الى ما تهمس به. فوق أغلب الأبواب يقرأ المرء تواريخ البناء: ١٨٨١، ١٨٩٣، ١٨٦٠، أرقام غريبة لا تعني أي شيء لسكان المدينة الحاليين لانها لا تشير الى جد أو جد جد، أو حدث تاريخي قد انوشم في الذاكرة الجماعية، لا شيء من كل هذا. هكذا تغدو تلك الأرقام لا تواريخ- لأنها فقدت معناها التاريخي- بل مجرد علامات مبهمة خرساء ساكنة.

الأزقة الملتوية تفاجئك في كل زاوية بلون جديد. جدار متداع. باب يجثم في صمت مهيب، مثل ديناصور مستسلم لسبات عميق. مجلد ضخم متآكل، أوراقه المصفرة تحتضن حقبا وعصورا: أنات وشهقات، ضحكات، هتافات وأهازيج افراح وأعراس، ترانيم اعياد ومآتم، زعيق انتصارات، عويل اوجاع مثل سكاكين محماة. شبق معطر بتوابل الصيف المضمخة بعرق البحر، وأنفاس البحارة السكارى. أنفاس غبرت، أو لعلها تختبئ مؤجلة توهجها داخل اللفافات والشفرات المتراسبة، المتراكبة للهيكل الحجري للتاريخ.

في كل منعرج يخبئ لك الزقاق مفاجأة سارة وجليلة، ملحمة هذه المدينة، ذات فصول متعددة تكاد لا تنتهي.

الساعة الثانية صباحا. المدينة نائمة داخل صمت ثخين والأزقة الفارغة بأبواب دكاكينها الموصدة تعطي للمتجول انطباعا بأنها مدينة مهجورة مستسلمة للوحدة والصمت منذ قرون. بعض قطط تنبش الزبالات وتتسحب في الظل مثل أطياف تتنقل داخل ذاكرة مدينة لم تعد موجودة. لكن، حذار! هناك وقع حوافر تتقدم من بعيد، رتيبة لكنها ذات ايقاع احتفالي شيء ما، رنة وقع الحوافر على حجر الجرانيت، ثم صرير حديد وطقطقة خشب متداخلة كلها أو متجاورة:

طقطق طق طق، طقطق طق طق، طقطق طق طق، طقطق طق طق....

سيمفونية أصوات الحجر والحديد والخشب تقترب وتقترب لتملأ الفضاء من حولها، وتتحول الأزقة والبنايات كلها الى جوقة ترجع الصدى لتلك المشية وتساهم في اكتمال المعزوفة. ينظر إليك سائق العربة بشيء من الاستغراب، يحيي بإيماءة من رأسه وهو يبتعد ومعه معزوفة أصواته المصلصلة التي تظل تخفت، وتخفت الى ان تغدو بعد بضع دقائق شيئا شبيها بمجرد ذكرى تطن في الرأس. وتنغمس تلك المدينة في الصمت والغموض من جديد.

الساعة الواحدة ظهرا، للمؤذن صوت أعجمي رخيم، كلمة «الله» منطوقة بشيء من الرخاوة ترقق تمديد الأنف، وتجعل العبارة مفعمة بغبطة أعجمية لطيفة لا يستشفها المرء من خلال الفصاحة ذات النبرة المصلصلة للمؤذنين العرب.

* * *

قطط قطط. قطط...! في أيفاليك- كما في اسطنبول- القطط تنتمي الى المشهد العام، بل إنها تحدد بعضا من ملامحه، وتوقع سحره الحزين- أو بؤسه الساحر. لا يمكن تصور تلك الأزقة الموغلة في صيرورة التداعي والخراب، الملتحفة بشيء من الغموض والرهبة، وبحضور أجيال عديدة من الأموات الذين لم يغادروا المكان، دون مشهد القطط المتسللة بخطى وئيدة ناعسة، غائبة. القطط المتلصصة، المفترسة في الفضاء، المتطلعة في المارة بشيء من الذهول، وبكثير من البرودة واللامبالاة. القطط وبائعو الكباب والمصران المشوي، والكعك المرشوش بالسمسم، وماسحو الأحذية، والعربات العتيقة التي تجرها الخيول، تقرقع بدواليبها الخشبية المصفحة على بلاط الأزقة. تلك هي ايفاليك. لكن المشهد سيظل منقوصا من دون الأطفال، وبخاصة أطفال الغجر الذين تلتصق بيوتهم بالتل مثل الحلزون. الأطفال ذوو البشرة الداكنة والعيون السوداء المستديرة مثل حبات الزيتون. بشعرهم الأشعث وأرجلهم النحيلة ذات اللون الغامق الكدر وصخبهم ذي الرنين الاحتفالي المرح وهم يشاكسون المارة من السياح: فوطو مستر، فوطو. من ورائهم

الأكواخ المبنية بالحجارة الطبيعية المرصفة هكذا في هيأة توحي على الدوام باستعدادها للانهيار. غير انها تظل متماسكة ترقب انسياب الزمن والعصور وانقراض السلالات بشيء من السخرية، أو التشفي واللامبالاة؛ ببرودة الحجارة، وما هي بالباردة مثل المباني الجديدة التي تبدو مثل فاصلة عابرة في تاريخ المدينة، أو لطخة مشوهة داخل وجدانها العامر بالشهيق والحبور والألم والشبق.

الحجارة والخلود

في أسوس وبرغامة وايفيزوس يمكنك أن ترى من خلال التوهج الغامض للحجارة الحقيقة الخالدة الكبرى؛ قانون الإندثار السرمدي. لكن في أيفاليك ستلمس في الحجارة النسيج الحي لهيكل الحاضر يتخلل غبار الأزمنة وعواصفها التي لم تخضع لقانون الموت. أجيال ودول وعهود اندثرت وذرتها الرياح فوق الهضاب المجاورة. افراح وأنات ومآتم وهزائم وانتصارات بحجم زلازل كونية ذهبت هباء داخل غبار الزمن، لكن الحجارة باقية تنقلها أيادي الأجيال والأجناس المتعاقبة من هيكل الى معبد، ومن كنيسة الى مسجد، ومن مسرح الى اسطبل للخيول والماعز والحمير. انه التاريخ يفترش رفات الأموات ضاحكا بزهو مشيرا بسبابته الصارمة الى جحافل الشعوب والامم المتتالية؛ صولجانه الموت والميلاد المتجدد على الدوام.

هنا يحيا التاريخ وليس في متحف برغاموم ببرلين. هناك، تغفو الاعمدة والصواري والجدران والتماثيل محنطة في صورتها المستسلمة الى الموت الأبدي. أما هنا فان أيادي البشر التي لا تنفك تفركها وتدعكها، تظل على الدوام توقظها لتجعلها تنهض لمهمتها التي من أجلها صقلتها أياد أخرى في أزمنة مرتحلة غابرة، وهذبتها واعطتها الشكل الذي يجعلها تتحول الى كتابة (أو وشم على جسد التاريخ)، نص يظل منفتحا دوما على شتى الاضافات والتعديلات والنسخ والمحو وإعادة التشكل، نص يقول، وينقل الرحلة المتعرجة الشاقة والمجيدة للانسان وهو يتهجى ملحمة الوجود، ويكتبها. الحجارة وحدها هي التي تمكن الانسان هنا– الآن من أن يضع يده في يد أخيه– جده، سلفه، عدوه؛ في حركة شبيهة بتلك التي يقوم بها عداؤو الجري التناوبي. الحجارة هي عصا التناوب، ولكل نسقه الخاص، إيقاعه المناسب والانتظام المناسب لخطة مرحلته الجديدة. الحجارة تنبئ عن السر الجوهري لحركة الوجود: التناوب الأبدي، وتواتر الموت والانبعاث في حركة منتظمة أزلية، لا شيء ينقرض، لا شيء يولد من لا شيء، كل شيء يتجدد ضمن جدلية الانفصال والاتصال.

الحجارة تحمل بصمات البشر وأنفاسهم، وتنبض في صمتها المهيب بمبدأي الإنقراض والتجدد. أو العود الدائم للانقراض والتجدد.

انك لا تملك سوى أن تسجد في حضرة هذا الخراب المهيب.

* * *

الساعة الخامسة بعد الظهر: الزقاق الضيق المنفلت من الشارع الرئيسي باتجاه الربوة عامر بالمارة الآن، طقطقة المطارق على المعدن في دكاكين الحدادين والحرفيين ذوي الوجنات المتغضنة والشوارب الكثة المنهمكين في تحويل الصفائح القديمة الى أواني: أسطل، اقماع، مزهريات، شمعدانات مروحات هوائية لتزيين الحدائق والبلكونات... أمام الحانات الشعبية الطاولات كلها محجوزة، انقضى يوم العمل بالنسبة للعديد وحان وقت تناول العرق المبرد (الراكي) مع السردين المشوي والكفتة وسلاطات الاخطبوط، بعض المتسولين يتسللون مثل القطط عبر الزقاق بينما عيونهم تلحس الموائد المتواضعة التي تبدو مغمورة بفوضى بقايا العظام والقشور والكواغذ المدعوكة، لكن بريقا يشع من أعينهم ويختفي، ويشع ويختفي يعلن إنها لا تبدو لهم على تلك الفوضى التي لا يلاحظها سوى الشبعان والمتخم. احدى الشحاذات وقفت قبالتي لاهجة بكلام لم أفهمه؛ لم تكن مادة كفها كما يفعل المتسولون عادة، ولم تكن تغشى عينيها تلك الغمامة التي تجلل في الغالب أعين الذين يحاولون استدرار العطف برسم ملامح التضرع المشوب بالحزن والكآبة. كانت تقاسيمها محايدة وعيناها صامتتان، لكن لحاجبيها الاسودين منتظمي التقوس وشفتيها اللتين لا تختلجان بالامتعاض أو بالتوسل الذليل ملامح من هيبة السيدات اللاتي يعرفن كيف يحفظن كرامة النفس حتى وهن يسألن المعونة. كان لتلك المرأة وقار ما، أو بقايا من وقار عز قديم. قبل لحظات رأيتها تقف أمام مائدة أخرى ثم تستدير عنها بهدوء وصرامة عندما مد أحد الجلساء يده يناولها شيئا من الطعام. شككت للحظة أنها لم تكن تتسول بل لعلها كانت تريد أمرا ثانيا. لكن أولئك الحرفاء ليسوا مثلي لا يفهمون لغتها؛ إن الشخص الذي قدم لها شيئا من الطعام يعرف ما الذي تريده. وهو لم يفعل

سوى ما يقوم به الكثير من الناس الذين يعتقدون انهم يحسنون الفعل عندما يرفضون التصدق بالمال على المتسولين كما لو كانوا يحاولون زجرهم عن تلك العادة السيئة التي غدت مهنة منتشرة في كل أصقاع الأرض ومنذ آلاف السنين. المتسول يريد مالا لا خبزا فقط أو كعكة أو سمكة. إن له هو أيضا حاجات لا تقضى الا بالدراهم، حاجات أخرى كثيرة غير إشباع البطن. والغريب أن الكثير من الناس يتناسون ذلك أو يتجاهلونه، أو لعلهم فقط ينكرون على المتسول رغبته في سد تلك الحاجات! كم مرة راودتني الرغبة أيام طفولتي– وحتى بعدها– في أن أقف في مكان ما: أمام مقهى أو قاعة سينما أو بار أو مدخل ملعب رياضي وأمد يدي فتحل بها ورقة نقدية. لم أكن جائعا آنذاك، لكن مشاهدة شريط سينمائي أو مباراة رياضية كانت تتطلب مني ما لا طاقة لي به. وإن لم أتجرأ على تلك الفعلة– خجلا أو لقلة شجاعة فلا يعني ذلك أنني لم أكن في حاجة ملحة الى ذلك. تناولت المرأة الورقة النقدية وشيء ما في داخلي كان يرف كما لو كنت أنا الذي أتناول الورقة من يد أخرى؛ كم هو ماكر ومخادع هذا الفعل في بعض الأحيان! كانت تنظر إليّ بشيء من الدهشة لكن بعينين واثقتين وهي تفتش داخل جيبها لتخرج ورقة نقدية تعادل نصف المبلغ الذي تناولته من يدي وقد بدا لها كثيرا بالنسبة لمجرد صدقة يناولها واحد عاقل لمتسول. لم يكن بالفعل مبلغا كبيرا، لكن يبدو انه يفوق معدل العطاء بكثير وما كانت لتريد أن تقبل بتلك المبالغة: لا أدري هل أشفقت على ذلك الغريب الذي لا يفهم لغة البلاد ومعاملاتها، أم أنها قد شعرت بشيء من الاهانة بسبب مبالغة بدت له سمجة وعديمة الذوق، أو تبجحا يسحق كبرياءها أكثر مما يحسن إليها؟ المهم، انها أول مرة يحصل لي فيها أن يعيد لي متسول بقية الصرف كما لو كنا بصدد عملية تبادل أو بيع وشراء عادية. ولئن أحسست بشيء من الارتباك والخجل فقد راقتني تلك المفاجأة على العموم.

انجين نادل البار العجوز، به شبه ما بارنست همنجواي، طويل ممتلئ، بوجه مشبع بالحمرة ولحية غير حليقة وشعر أشيب وأنف مستقيم فوق شاربين كثين لكنهما لا يبدوان كذلك بسبب الذقن التي لم تحلق لثلاثة أيام على الأقل. لانجين هيأة بحار قديم. كان يبتسم من ورائي وهو يتابع المشهد. بعد يومين فاجأه ألا أتناول غير بيرة واحدة ثم أهم بالدفع والانصراف غير عابئ بالسردين الطازج الذي جاء به الجرسون الشاب بولنت قبل بضع دقائق. أصر إنجين على أن أتذوق قليلا من ذلك السردين قبل أن أنصرف وقدم لي صحنا صغيرا ثم ناولني بيرة أخرى ملحا عليّ أن أقبل بذلك كهدية من المحل وكان ينظر إلي مبتسما كما لو كنا بصدد التواطؤ على أمر ما. بعد لحظات جاءني بصحن أكبر من ذلك السردين اللذيذ ثم باغتني وهو يضعه أمامي مبتسما: Para Yok? ولوح بذراعه في الهواء من وراء. No problem sir! النبرة الهادئة والواثقة في آن واحد والايقاع المرافق قد جعلا عبارة Sir! ترن بنبرة مفعمة بوقار نادر. كما لو كانت تلك العبارة غير موجهة إليّ بقدر ما هي تنبهني: حذار، إنك بحضرة جنتلمان! بينما تلك التلويحة بالذراع الى الخلف فيما هي تزيد الموقف وقارا تفشي استخفافا فلسفيا وترفعا صارما على المشاغل الصغيرة: ماذا يساوي العالم بالنهاية؟ عندها أعلمته بأنه لم يعد بحوزتي الكثير من المال وأن ما كان معي يكفي بالكاد للسفر الى إزمير لكي استقبل زوجتي القادمة الغد من برلين. وكان عليّ أن أشرب أكثر من المعتاد في تلك الأمسية، لأن انجين ما كان ليريد أن يصدق أنني أريد أن أنصرف لسبب آخر غير قلة الفلوس.

الزاوية المقابلة لمكان جلوسي المفضل بالقرب من الباب هي المكان الذي يقبع فيه واحد بلحية كثة وشعر أسود داكن طويل منسدل على رقبته يكاد يلامس كتفيه؛ أشعث ذو ملامح صامتة ونظرات حادة، لا يشرب شيئا ولا يفعل شيئا سوى انه من حين لآخر يحيي أحد المارة بايماءة مقتضبة من رأسه ولا ينبس بكلمة واحدة، كذلك يفعل بين الحين والحين عندما يضع قطعة نقدية على الطاولة التي يجلس إليها، لا أحد يناوله شيئا في يده، لأنه لا يمد يده. أراه كل يوم في ذلك المكان، أسترق النظر إليه بين الحين والآخر لأنني أشعر انه يفعل الشيء نفسه. انه طوال الوقت هناك مثل سبع هرم يبسط ذراعيه فوق الطاولة؛ يريد أن ينقض ولا يقدر. ذات مرة أطلت النظر إليه؛ كانت الغضون التي تختفي تحت لحيته الكثة الشعثاء تنط باتجاه عيني: حرث تجاعيد يحزز الجبين وما حول العينين والجزء الأعلى للوجنتين، ثم تختفي تلك الخطوط تحت الفروة الداكنة للحيته.. كان يعرف أنني أتفحص وجهه، لكنه يكابر ويظل ينظر إلى وجهة أخرى، غير أن شيئا شبيها ببريق ما خافت، مداور، مراوغ ماكر كان يشع من زاوية

العين وينبؤني بأنه يرمقني هو الآخر... مرة فاجأته. كان ينظر إليّ مواجهة هذه المرة بشيء من الكراهية والحنق، أو التحدي. التقت عينانا لمدة طالت نسبيا وكنت مصمما أن أمضي في اللعبة الى مداها الأقصى. فجأة استدار بوجهه بحركة عصبية عنيفة. دفعت حسابي ونهضت؛ لقد استنفدت الجلسة طاقاتها، لكن شيئا من شحنتها مازال هناك، وددت لو أني أقبله من رقبته المغضنة وهو يضع رأسه على الطاولة الآن.

بعد يومين أو ثلاثة أيام التقيته في احد الأزقة المحاذية، حياني بإيماءة من رأسه، وفعلت الشيء نفسه ومضينا كل في طريقه. لم يبتسم، لكن شعاعا خاطفا قد أومض للحظة في عينيه واختفى كان أكثر من الابتسام ومن الكلام والترحيب؛ تأكد لي إذن ذلك الشعور الغامض الخفي: لقد أحببنا بعضنا- لسبب ما، أو لدونما سبب- بصمت، ويجمر في العيون.

الساعة التاسعة مساء، كنت جالسا على الشرفة في البنسيون وقد بدأ الظلام ينزل على المدينة ببطء، لأن الغروب يدوم طويلا هنا. من تحتنا شرعت الكنيسة في قرع أجراسها معلنة عن استدارة الساعة، ومن بين القرعات المصلصلة صعد صوت المؤذن رخيما تصاعديا بتلويات وإنعراجات طفيفة. امتلأ الفضاء بذلك المزيج الغريب بين صوتين، نغمتين، إيقاعين مختلفين لنداء واحد، دعوة واحدة. ولف المدينة لحاف من قدسية غير معهودة.

الساعة الثانية صباحا: خفف الوطء. لا تقرع بكعب نعلك أديم الأزقة بعنف: إنك تتمشى داخل ذاكرة عجوز... دعها تغفو داخل حلمها اللذيذ- أو داخل سكينة موتها الرقيق.

* * *

لا تملك أيفاليك متاحف أو معالم معمارية وفنية ذات بال من شأنها أن تجعلها قطبا يجذب الزوار مثل برغامة أو أسوس وإيفيزوس ومالطة. هناك البحر والجبل والجزر المتناثرة من أمامها. هناك أزقتها الضيقة الملتوية وبناياتها المقبلة على التداعي. هناك بعض البارات الشعبية التي تفوح منها رائحة السردين المقلي والكفتة المشوية. هناك السماء صافية الزرقة والأفق الذي يغدو عند الغروب من أروع اللوحات المتغيرة الألوان والأشكال بسرعة فائقة، لا غير. لكن في الهواء، على سطح الحجارة وفي ما تحتها، على الأبواب العتيقة وبين الخرائب شيء ما: مبهم غامض يملأ الفضاء ويشحنه بنوع من السحر لا أقدر على وصفه بالكلمات، شيء مثل روح غامضة ترف فوق المدينة أو بين ثناياها وتملؤها رهبة..!

أما بالنسبة لمن يريد أن يعقد حلفا مع الشيطان فهنالك غير بعيد من المدينة (٤كلم تقريبا) مائدة الشيطان (شيطان سوفراجي) وهي ربوة فوق شبه جزيرة لها هيأة المائدة، يتوافد عليها الزوار من الأهالي والسياح للتنزه ومشاهدة السهول والجزر العديدة المترامية حتى الأفق. على طرف السطح الفسيح لتلك «المائدة» صخرة ضخمة ناتئة يقذفون فوقها بقطع نقدية وهم يقفون (الأتراك بالأساس) في هيأة خشوع المتضرع او المصلي، يغمغمون بتعاويذ مبهة ثم يربطون خيطا أو شريطا من القماش أو البلاستيك على غصن دغل محاذ لتلك الصخرة، ويدعون في السر متمنين ان يستجاب لهم، ثم ينصرفون. هذه العادة يلاحظها المرء في العديد من أنحاء البلاد التركية. في برغامة هناك خرابة معبد قديم تتوسطها بئر، وفي وسط البئر صخرة تشبه عمودا حولها يقف الناس ويقذفون أيضا بقطع نقدية، وعندما تستقر قطعة فوق الصخرة ولا تقع في الهاوية يحق للزائر أن يدعو بشيء أو يتمنى. وفي جزيرة «بويوك آضا»- كبرة جزر الأمراء ببحر مرمرة بالقرب من اسطنبول- هناك على جانبي الطريق المؤدية إلى دير يوناني قديم يعلق الزوار- بصفة خاصة العشاق- قصاصات من القماش وخيوطا على أغصان الأشجار والأدغال المحاذية للطريق، ويطلبون أن يستجاب لأمانيهم وأدعيتهم. وتسمى تلك الطريق بـ«درب الأماني».

الساعة العاشرة مساء. لقد أنهى المؤذن صلواته الخمس اليومية وأغلق المئذنة في انتظار فجر اليوم الموالي، لكن أجراس الكنيسة ما زالت تعلن عن انسراب الزمن ساعة ساعة. أصرت زوجتي في آخر ليلة لنا بايفاليك على أن أذهب الى بار سيفيلان لأودع إنجين «صديقك زوربا التركي» كما كانت تحب أن تسميه. ليلتها عرفت أنه قد اشتغل لسنوات عديدة على متن سفينة. وروى لي بمزيج من التركية والانجليزية ونتف من الألمانية والعربية الكثير عن هامبورج وروتردام ومرسيليا والاسكندرية ومرافئ أخرى عديدة لم أعد أتذكرها. عندما أفرغنا قنينة العرق توادعنا وضمني بذراعيه الضخمتين بقوة وقال لي:

You will come back to Ayvalik. All my brothers come to Ayvalek.

* أيفاليك: تعني في االلغة التركية: «مرج السفرجل».

في بعض ما شتته سيرتهما الأولى

سالم الحميدي*

ظلا كمتلازمتين. ليس بمعنى الليل والنهار مثلا، الظلام والضياء. ليس بمعنى الليل والظلام، أو النهار والضياء كذلك.

الشاعر والقاص اعتمرا نفس الملزمة. مضيا بعيدا. كانا فيما مضى تضمهما نفس القرية. نشأ صغيرين معا في ذات القرية. الفارق بينهما سنتان أو ثلاث على الأرجح. قيل إن القاص أكبرهما بيد أن مجموعة كبيرة من القرويين رجحت أن الشاعر أكبر!

حين بلغا سن المراهقة التقيا في المدرسة الابتدائية الوحيدة في ذات الصف الوحيد (ملاحظة : حين بدأ التعليم الإلزامي في تلك السنة وافتتحت المدارس الرسمية في أكثر من منطقة كانت سنهما أكبر من طلبة الصف الأول لكنهما لم يتفاجأ بذلك : أي بكونهما في نفس الصف أولا وكون الطلبة زملاؤهما من سن مختلفة في الغالب).

لم يكونا يدركان، كذلك، أنهما - شاعر وقاص - اقله تلك السنة ورغم ذلك مضيا بعيدا كمتلازمتين:

كان الشاعر يكتب قصيدة فيأتي الآخر بقصة في الحصة الأسبوعية الوحيدة التالية من التعبير التي يدرسها مصري قاهري يحب أحمد شوقي أكثر من أبي مسلم البهلاني.

هذا أثار حفيظة الشاعر ذات حصة فلم يعد يرى في حصة تعبير الأستاذ القاهري وفي منتصف العام ولسبب لا يعرف حل محله أستاذ زول لا يحب قصص يحيى حقي مما أثار تاليا حفيظة القاص فلم يتزود من شميم تعبير الأستاذ السوداني حتى نهاية العام الدراسي.

على أن زملاءهما تهامسوا أن لا دخل لاختلاف الأذواق في مقاطعة الحصة الأسبوعية الوحيدة وإنما لأنها لا تقيم وزنا، أصلا، للتعبير ذاته ولم يتقيد الأستاذان واللاحقون من بعدهما بتبيان ما يكتبه الاثنان.

ورغم ذلك مضيا كمتلازمتين:

هذا يكتب قصيدة، فيرد الآخر بقصة. يكتب الآخر قصة فيرد الأول بقصيدة.

لم تكن كتابتهما تراتبية بمعنى أن يكتب هذا قصيدة في المطر فيأتي الآخر بقصة عن السحاب مثلا.

ولم تكن كتابتهما تضادية بمعنى أن يكتب هذا قصة عن البؤساء فيأتي الآخر بقصيدة عن الأغنياء لكنهما ظلا يكتبان ما استطاعا إلى ذلك سبيلا!

كما في كتابتهما ظلا كمتلازمتين في سيرتهما. بقيا وفيين لبعضهما. يمضيان بعيدا في صحبتهما.

القرويون يبصرونهما أيام الجمع من بداية الصبح وحتى بعيد المغرب كما يرونهما في الأيام العادية بعيد العصر وحتى قبيل العشاء الآخر يمضيان جيئة وذهابا في القرية وقد يستندان على ظل الحائط الأخير (لـ خرابة) القرية. يبحلقان للبعيد. يكونان منظرا متناقضا أو مؤتلفا: كأن يبتسم هذا أو يكشر ذاك أو يبتسمان في ذات الوقت. كانا متلازمين لا ينقطعان في المخبر والمظهر للقرويين كلما ذكروهما أو ذكروا أحدهما على الأقل لينبعث ذكر الآخر.

بات تلازمهما كاملا في كل شيء تقريبا رغم انه لا يخضع - كما يقول أهل القرية- لتنسيق أو ترتيب مسبق مما أثار في تحصيلة آخر الأمر عريف المركز الجديد الذي بدأ يراقب الظاهرة بكل أناة ودقة لكنه لم يكتشف جديدا عما ذكره أهل القرية عدا أنه تأكد لديه أن، المتلازمتين وهما ينفقان كل هذا الوقت لا ينبسان ببنت شفة ولا يتحدثان مطلقا إلي بعضهما البعض. يبحلقان للبعيد في شرود قد يمتد طوال الجلسة من الصباح إلى الظهر أو من العصر إلى بعد المغرب تحت حائط الخرابة القديم. وبين ساعات تلتقي عيونهما للحظات ثم تفترق وتظل تعبر الكون مبحلقة في تعاقب مستمر.

كانا لا يقولان شيئا : كأن يقول الأول رأيا فيثني عليه الآخر أو يقول الآخر شعرا فيرد عليه الأول بذكر رواية أو راو ما أو يتحدثان في النقد الأموي أو الحديث أو ما شاكلها. فقط يظلان يبحلقان إلى البعيد [ربما يحتسيان قهوة تركية بدون سكر ويرقبان ساقا فلبينية هاربة إلى داخل الخرابة من حرارة الصيف]. كانا لا يقولان شيئا ابدا لساعات طويلة يظلان يرقبان ويبحلقان. يتخيلان وينسجان خيوط الدخان ويفردان ومع التكرار اليومي لعادتهما المستمرة منذ سنوات نسيا فيما ينسى الكاتب لغته.

لكن العريف الأجد (الذي نقل إلى مركز شرطة الخرابة مؤخرا) اشتم ! مؤامرة وراء كل هذه الحركات والفوضى العارمة رغم الصمت الممارس من هذين الكاتبين فأمر كوادره فورا بإلقاء القبض عليهما لكنه اكتشف بعيد ذلك أن عيونهم انطفأ وهجها كما وأنهما أخرسان بالفطرة منذ طفولتهما وهذا ما فاته السؤال عنه مما اقتضى على أثره أن يعتذر للقرويين الذين زموا شفاههم شفقة على العريف الشاب.

ورغم ذلك ظلا - كما كانا فيما مضى - كمتلازمتين تحدث صدى في الهدوء والقفر......

* قاص من سلطنة عُمان

حكاية

عربية طويلة..!

سالم الهنداوي*

نشأة الدولة العربية في سيناريو (ما أشبه اليوم بالبارحة)

.. في دولة صغيرة، عاصمتها هي مدينتها الوحيدة، ويحكمها رجل واحد هو المختار الذي صوّت له الجميع منذ الشهر الأول لرسم حدود الدولة الجديدة بقبائلها المتجانسة التي قطنت أراضيها منذ وقت واشتغلت على الاستثمار الزراعي والحيواني والبحري مع دول المجاورة، تقايضها بالعملة الصعبة لشراء الجرارات ومضخّات المياه والمواسير والزوارق والعربات وقطع الغيار اللازمة لهذه المستوردات وغيرها. وكانت هذه الدولة إلى حد كبير تنعم بهذه الحال في ظل الحكم الرشيد للمختار الذي لا يتقاضى غير راتبه الشهري ونسبة من العمولات على معاملات المقايضة. وقد يأخذ بعض الهدايا والإكراميات جزاء خدماته العامة.

لا لصوص ولا قتلى في المدينة. ولا مأوى للخارجين عن قانون المجتمع القبلي، بالرغم من وجود بعض الفقراء والمحتاجين والمعوَّقين الذين تكفلت الدولة بالإنفاق عليهم عن طريق صندوق الإعانة الاجتماعية الذي يتشرَّف المختار برعايته وتحصيل الأموال له.

* * *

ولأن هذه الدولة الصغيرة في شعبها وفي إمكانياتها. والمتواضعة في تعليمها وفي إدارة شؤونها، هي في معزل عن المعارك السياسية في الدول المجاورة، ولا شأن لها بما يدور حولها.

ولأن حدودها تتحصَّن بالتجاويف الصخرية الحادة، وبالحيوانات المفترسة الضالة على طول الحدود، فإنها لم تلجأ الى قيام جيش بملابس كاكيَة وأسلحة خفيفة وثقيلة للدفاع عن مكتسباتها. فمكتسباتها في جيوب مواطنيها، والبحر الذي يصدِّر الكافيار إلى باريس هو ملك للجميع. والأرض التي تنتج الذرة والفاكهة والخضرة هي لكل قاطنيها من أبناء القبائل التي يسودها الوئام..

ولأن مستقبل الدولة من مستقبل قبائلها، فقد حرصت الدولة في قرار مجلس الأعيان والفقهاء، على تنفيذ بعض المشاريع الخيرية في مجالات التعليم والصحة والإسكان، لتكون الدولة في مستوى الحوار مع الدول المجاورة التي تولي اهتماماتها الأولى بالتعليم والصحة والإسكان، ليجيد المواطنون القراءة والكتابة والحساب. وليتمتعوا بصحة جيدة في ظل خدمات صحية لازمة. وليقطنون المساكن الصحية حتى لا يؤذيهم الصيف في حرارته والشتاء في برده. ولا يؤذيهم الهواء الطلق في كل الفصول والذي أدركت الدولة انه لا يلائم سوى الحيوانات. وعلى الإنسان أن يطوِّر مسكنه لينام مرتاحا على روحه وعلى نقوده... ولاقت كل تلك الأفكار استحسان المواطنين.

* * *

عندما أعلن المنادي موت المختار المفاجئ إثر نوبة قلبية مفاجئة، حمل الأعيان نعشه الى المقبرة الوحيدة في الدولة. ومشى في جنازته جمع غفير من الرجال والنساء.. وعقب الدفن، وقبل مغادرة المقبرة، اختلف الأعيان على خلافة المختار.. وعادت كل قبيلة الى ديارها لتدبير أمر الخلافة. لكن لم يبدأ النقاش على الخلافة، بل بدأ النقاش على الخلاف والاختلاف. وبدأت الحرب. سقط المختار فاندلعت الحرب. الحرب بالكلام. والحرب بالحجارة.. وكثُر عدد المنادين الذين صاروا يصيحون كالإذاعات المعادية. ومن خلفهم الصغار يزودونهم بالماء والحليب والزيت والعسل.. المنادي يحتسي من أباريق الخشب وينادي. ويأتي آخر بالكلام الفصيح.

* * *

بعد مضي عشرة أيام ونيران الحطب جبهات وفضاء عمليات، والهمهمات من بعيد تحمل أسرارها الريح، الكل متيقظ والكل متحفز، والكل يريد الدولة على طبق من الرضا.

لكن العناد بات هو السائد بين العشائر التي مات مختارها الكبير ذو العقل الراجح دون أن يخلف لنفسه مساعداً ليتشبَّع الأعيان والأهالي برجاحة عقله وتدبيره.. لقد فعلها المختار ومات. كل ما فعله كان عين الصواب، وأخطأ الخطأ الذي أضاع كل شيء.. كل شيء فعله المختار صار نسياً منسيا، وهاهم العشائر يصنعون الهراوات والمجانيق للانقضاض على بعضهم، ومن يفز في المعركة يحتل البلاد.

* * *

عندما تركوا وراءهم الأرض والبحر طوال الخمسة والعشرين يوما، وكثر الكافيار في خليجه البارد. وفي أوج استعدادهم لاعلان الحرب. فرَّ الكافيار من طعمه ودخل البحر هارباً من أزيز محرِّكات السفن والزوارق الحربية التي رست على الشاطئ ونزل منها الجنود وكأنهم في رحلة صيد.. ودخلوا البلاد ونصبوا خيامهم على سنابل الذرة الوارفة. ونزحوا في رحلة صيد حقيقية على طول الحدود. فاصطادوا الأرانب البرِّية والغزلان.. وعادوا بعد رحلة صيدهم يطلقون العيارات النارية مخترقين الجمهرات الشعبية من أهل الوطن الذين اقتعدوا التراب منذهلين مرتعبين من شكل هذا الأبيض القادم باللباس الكاكي ومعه الذخيرة الحيَّة والعلم الملوَّن.

* * *

لم يقم جيش الاحتلال بأية محاولة للنيل من الأهالي، بتأميم ممتلكاتهم مثلا، أو اغتصاب نسائهم، أو الزج ببعضهم في السجن أو حرق محاصيلهم وأكواخهم ومراكب صيدهم.. ولا شيء من ذلك قد

---

* كاتب من ليبيا

حدث، لأن الأرض ومن عليها، صارت تلقائياً تحت سيطرة النعل العسكري الأسود. والأهالي تركوا هراواتهم قبيل المعركة بقليل، وتفرَّغوا صغاراً وكباراً للتفرُّج على هذا القادم القوي دون أدنى محاولة للمعارضة والاحتجاج. فقد كان ما بأيدي الغرباء مثل العصا السحرية العجيبة، تطلق النار من بعيد فتصيب أهدافها في الصميم.
انهارت القبائل أمام الغرباء البيض بنظاراتهم السوداء وسط الغبار الذي تحدثه عجلات الجيب. وألقوا بهراواتهم أمام البنادق اللامعة، واكتفوا بهزِّ رؤوسهم في الهواء وقراءة الفاتحة على المختار الذي مات.. وعلى الدولة التي أخذها الغريب !

* * *

بعد ليلة طويلة عاشها الأهالي على عواء ذئاب الخلاء من بعيد، حلَّ الصباح بدفوف نشيد المستعمرين في ساحة المدينة وهم يرفعون العلم الجديد تحت سماء زرقاء صافية ونسيم عليل. طوَّق الأهالي الساحة مندهشين منبهرين في لون العلم البرتقالي الذي يشبه لون الشفق على بحرهم الهادئ. وفي صمت العيون والشفاه، وضع الحاكم العسكري حجر الأساس على أرض موقع بناية الرئاسة الحكومية الجديد.. والأعيان والأهالي، لا حول لهم ولا قوة. لا سؤال ولا جواب سوى الذهول في الأيادي البيضاء التي بدأت تصفق عالياً برفرفة العلم وسط الساحة. ثم قال الحاكم العسكري بالمختصر المفيد : جئناكم لنحميكم من أي عدوان. جئناكم لنحميكم من أي مكروه، فعليكم طاعتنا حتى لا نغضب منكم فنغضب عليكم. فكونوا تحت ظل وقداسة هذا العلم حتى نبني معاً الدولة المتقدمة الغنية بخيرات هذه الأرض المعطاء. سنصدِّر القمح إلى إنجلترا، وسنصدِّر العنب إلى إيطاليا، وسنصدِّر الكافيار إلى فرنسا، وسنصدِّر الفاكهة إلى أميركا.. وسيكون لكم السوق والدجاج والشكر الجزيل.. وشكراً !
سمعوا ما سمعوا، وهزّ الرأس لا يعني بالضرورة الفهم. فمن فهم غادر المكان، ومن لم يفهم تسمَّر في مكانه حتى غادر الحاكم الساحة وتبعه الحرس والجنود في سياراتهم العسكرية. بعضهم ذهب إلى حقله ليستأذن جمع بعض ذرة القمح. وبعضهم من ذهب الى البحر ليلتقط بعض السمكات النافقة في خليجه. وبعضهم من لحق بغنماته ليعيدها إلى صوابها في الفي جنب الدار.. والأعيان تعبوا من قلة التفكير في أمر هؤلاء الغرباء المدجَّجين بالسلاح، ولا حول لهم ولا قوة تمنع الخضوع لأوامرهم.

* * *

لم يظهر الفلكلور الشعبي لهذه الدولة وتسمع به شعوب الدول المجاورة إلاّ بعد افتتاح الإذاعة التي أذاعت نصَّ خطاب الحكومة الجديدة في الشعب. وليسمع العالم أن دولة «طين» تعني «التراب». وعندما يلتقي الطين بالتراب، يكون لهم الماء والزرع. ويكون لنا البترول. وظهر البترول فعلاً من باطن الأرض التي شهدت منذ زمن الحكايات الشعبية والفروسية وقصائد الغزل العربي.. جاء الغريب ليحفر بآلة تشبه ذيل الديناصور الأسطوري ويظهر الذهب الأسود ليرى النور ويرى بالتالي البحر وهو في طريقه إلى أوروبا.. سعر البرميل بسعر المعدات النفطية والحربية والذخيرة والويسكي والعاهرات.. غير أن العربي وهو في حانة العاصمة، اكتشف أن قيمة بتروله أغلى بكثير من الويسكي المستورد، فهو ليس صفائح سمن بلدي، إنه ذهب أسود، والذهب الأسود لابد أن يكون بقيمة الذهب الأصفر. عيَّنوه وزيراً للبترول، وأعدموه بعد شهر بتهمة الاختلاس.

* * *

بعد تلك الواقعة، صار أبناء البلد لا يتقلَّدون سوى المناصب التقليدية البعيدة عن الشبهات. فقد اختاروا وزارة التعليم ليمسكوا بالطبشور ويعلموا أولادهم القراءة والكتابة والحساب، حتى يحسنوا معاملة الأجانب. واختاروا وزارة الأوقاف ليفتحوا المساجد والزوايا للمدائح النبوية والأذكار. واختاروا وزارة الشباب والرياضة ليركضوا شيباً وشباباً حول المدينة طوال اليوم.. وفي الليل ينامون كالحمير من شدَّة التعب.
أما وزارات البترول والمالية والصحة والسياحة والكهرباء وغيرها من الوزارات الحيوية، فكانت لهم قلباً وقالبا.. فالمازوت والدواء والنور والويسكي في أيديهم.. ومن يرد مازوتاً أو دواءً أو نوراً أو ويسكي، يدفع من ميزانية التعليم والأوقاف والشباب والرياضة، ليعيش في ظلال علمهم وظلال عماراتهم التي باتت تنطح السحاب كل يوم وتعود بالفائدة في المساء. وبعد المساء، في الليل، تفتح الحانات وصالات القمار في فنادق الخمس نجوم، ليكون ليلهم بعد منتصف الليل بآلاف النجوم.

* * *

صاحب الأمر والنهي مازال يشغل بال وتفكير بعض الأعيان الذين كانوا يحلمون ذات يوم بخلافة المختار. فما جنوا غير الخيبة. لكن كانت القناعة دائماً كنزاً لا يفنى. فقد ظلَّت لهم دوابهم من الحمير والإبل والماعز، وظلت لهم متاجرهم وسفرياتهم ومعاملاتهم على حساب كرامة عربية ترتفع وتنخفض في سوق البورصة. وقد كانت دائماً أقل سعراً من ثمن برميل بترول واحد.. كل يوم تخسر فيها الأرض برميلاً من البترول، تخسر فيه الأرض اشبارها، وتخسر أمتارها من الكرامة.
صاروا بشوارب وبلا شوارب. وصاروا بجوارب وبلا جوارب. ولم يعد للطربوش الأحمر أي معنى سواءً لبَسه العاين أو العادي والصالح والطالح... فالكل في نظر المستعمرين – بكسر الميم – مجرَّد مستعمرين – بفتح الميم – ومجرَّد رجال – بالشدّ على الجيم – ومجرَّد رقم في تعداد السكان. فلا يملكون ولا يديرون من أمر الدولة سوى فتح الطريق لعرباتهم، وفتح الطريق لكلابهم، وفتح أبواب الحانات لآخر السكرانين في طابور الجيش الذي يستورد الويسكي ليشربه مع النساء المستوردات ومع نساء البلد اللائى خرجن عن طاعة الشريعة قبل طاعة العشيرة، وقد خرجن في الليل لأول مرة، ساعة لمع وجه أول عسكري يدخل المدينة من جهة البحر.
... والحكاية طويلة... !

قطرات الماء

بهيجة حسين★

أمواج النيل تتحرك تحت نسمات الهواء، مرة بنعومة ومرة بقوة ارتفعت الامواج حتى طال رذاذها وجهي وذراعي.
فردت ذراعي ونمت على ظهري عارية تحملني امواج النيل، وأنا أهتز فوقها، تلسعني برودة الماء، فأغوص قليلا ثم ارتفع.
سألت نفسي وأنا متكورة في سريري، لماذا أحلم انني أجلس وحيدة على شاطيء النيل؟
لست وحيدة لهذا الحد، أصدقائي كثيرون، سوف أخرج مع أحدهم.
وضعت التليفون في حضني، طافت عيناي على الاسماء في أجندة التليفونات.
رؤوف صديق قديم ومعجب، سوف أتصل به لنلتقي الان، وسوف أقترح أن نذهب الى مكان على النيل، لن يصدق دعوتي له فهو ينتظرها كثيرا.
لأجهز ملابسي قبل أن أتصل به، سوف أرتدي بلوزتي الحمراء، أحتاج لنظرات عينيه تتسلل من فتحتها الواسعة الى صدري والى استدارة وتماسك ثدى، لأسحب ايضا الجونلة القصيرة السوداء من فوق الشماعة، فأنا أحتاج لاحتكاك ساقه بساقي، هذا الاحتكاك الذي يبدو عفويا وأعرف إنه مقصود.
رؤوف رجل لطيف سوف يتحدث طوال الوقت وهو يلتهمني بعينيه عن تاريخه القديم في السجون التي ما كان يغادرها حتى يدخلها، وعن صموده تحت التعذيب بين ايدي العسكر في سجون جمال عبد الناصر، وعن مكتبه للمحاماه الذي أصبح من اكبر مكاتب البلد، وعن المطبعة التي يمتلكها، وعن ابنه طارق وابنته رشا، وعن ملايينه التي وضعها لهما في البنوك، ليكن سوف استمع للمرة الالف لنفس الحكايا، ولكن رؤوف ينام في العاشرة ليستيقظ في الخامسة صباحا، يمارس الرياضة والمشي ثم يذهب الى المحكمة والساعة الان العاشرة.
اذن لاتصل بفهمي، ولكن قبل ان اتصل به سوف اخذ حماما باردا.
دائما أتمنى اختراع براد للماء على غرار السخان يبرد المياه بدلا من تسخينها، فأنا لا أكتفي بلسعة الماء البارد برودة طبيعية على جلدى، وسوف استمتع بشهقات أكثر وأنا أتلقى رشات الماء الاكثر برودة فوقي.
لاتصل بفهمي على المحمول فهو لم يعطني رقم بيته، وهو لا يعود الى البيت قبل منتصف الليل، فبعد أن يغادر شركة المقاولات التي يمتلكها يقضي ساعة أو ساعتين مع أصدقائه في بار فندق بيروت، وأحيانا يقضي الوقت يلف بسيارته في شوارع القاهرة. تعب فهمي وعمل كثيرا حتى يؤمن مؤسسته الخاصة سواء مكتب المقاولات او الاسرة، ولكن فهمي يرفض لقاءنا على النيل فهو يفضل ان نلتقي في أحد فنادق مدينة نصر لأنها كما يرى أكثر أمنا، ربما يكون مشغولا فهو دائما مشغول، حتى عندما نلتقي تقطع جلستنا أجراس محموله التي يتلقاها فزعا وكأن محدثه يرانا معا، ولا تخرج مكالماته عن اتفاقات العمل بينه وبين المقاولين المتعاملين معه، أو العاملين عنده لتحديد مواعيد وصول عربات الظلط والرمل وأماكن تشوينها، كما يتلقى مكالمات من «بسه» زوجته التي نسيت اسمها رغم انها كانت زميلتنا بالجامعة، وهو يدللها «ببسة»كان آخر لقاء بيننا قد اشترى لها سيارة جديدة هدية ارتداء الحجاب ونجاح ابنه «تامر» وابنته «هايدي».
لذتي بحمامي البارد حرضتني على الخروج عارية من حجرتي وفي يدي البشكير، استمتع جدا بقطرات الماء المتساقطة على بلاط الحجرة.
لن اتصل بفهمي سوف اتصل بياسر فهو يسكن قريبا مني، هو الوحيد الذي سيرحب بلقائنا على النيل لانه من عشاقه ومن الموجوعين به كما يقول على حد تعبيره عن نفسه.
وجع ياسر وألمه بلا حدود، ألم يعتصر قلبه بسبب انهيار اوضاعنا العربيه، ولأننا نعيش هذا الزمن الردئ – وهذا ايضا تعبيره – وفي لقاءاتنا يسقط في ألمه مع سجائره الكثيرة التي يشعلها، ومع أعواد الكبريت المطفأة التي يعبث بها في اذنه واسنانه طوال الوقت.
لا يخرج ياسر من آلامه سوى حديثه عن ابنته «خلود» فهو يضحك حتى تدمع عيناه وهو يحكي طرائفها وكان آخرها سؤالها الذي وصفه بالسؤال الذكي وهو كيف تسير النملة فوق البطيخة وهي مقلوبة ولا تسقط..
لن يلتفت ياسر الى بلوزتي الحمراء وجونلتي القصيرة السوداء، ولا الى رائحة الصابون على جلدي، ولا إلى لون شفتي، ولن يتيح لي فرصة لأحدثه عن متعتي بشهقاتي اسفل الماء البارد.
رفعت البشكير الملقى بجواري، ولففت جسدي به ليتشرب ما تبقى من ماء، وليتشرب بقايا قطرات ما زالت تبلل شعري.
الساعة الان في المنبه وصلت الى الثانية عشرة، نهضت تاركة البشكير يسقط على الارض وسرت عارية الى المطبخ، صببت كوب ماء وعدت الى درج الأدوية، أخرجت قرص «كالمبام» واحد ونصف مللي. ابتلعته وتكورت على نفسي في السرير خلال عشر دقائق سوف اسقط في نوم عميق.

★ كاتبة من مصر

ويمنة تصعد السلم بقبقاب

مرام المصري*

الطمع ضر ما نفع. لماذا طمعت وأجرت غرفتين بدل غرفة واحدة كعادتنا كل سنة دراسية؟؟ ربما لكي اخفف على زوجي فلا يعد يشعر بارتفاع فاتورة التلفون!

ضحيت بالغرفة التي هي مكتبي أي - الغرفة التي تحوي عالمي افرغتها من فوضاي المرتبة من ملابسي الداخلية والخارجية من كتبي جاعلة من حمامي مقرا لابداعي نظفنا الحيطان انا ويمينة لان يمينة تظهر من وقت لآخر مظاهر مرضية بالنظافة الزائدة. ولكن يمينة تصعد صباحا قبل صعود الشمس الى السماء بقبقاب خشبي.. فتوقظ نومي الهش الصباحي الذي كنت قد أمضيت نصف الليل لاستعادته.

نسيت أن ليمينة طفلاً

ياسين أو روبرت، أمه تناديه بياسينو وابوه بروبرت، له ست سنوات من العمر اتذكره عندما كان رضيعا. زرت أمه في بيتهم الباريسي الواقع في حي راق فالرجل الذي كانت تعيش معه يمينة رجلاً غنياً.

هناك أطفال يدخلون قلبك سريعا فتشعر بأواصر القربى اتجاههم.. وياسين واحد من الأطفال الذين أحببتهم وكأنه ابن أخت لي.

ومع هذا نسيت عندما طلبت مني يمينة ان تسكن في بيتي بعينيها المتوسلتين ان لها طفلا.. أو ربما تناسيت أو لم أكن أقيس الحجم الذي سيأخذه هذا الصغير؟

يمينة تمضي ساعتين في حمامها

لا أدري ماذا بوسع يمينة أن تفعل في الحمام طيلة هذه المدة.. تسفح الماء وتدعك جسدها كأنها تريد أن تنحت لحمها وعظمها من تحته. صحيح أن شعرها سميك مكزبر وطويل ولكن ساعتين لغسله؟

كان ليمينة الوقت كما كان في الصنبور الماء. كنا ندفع لشركة الماء والكهرباء ما تدفعه لنا. لانها كانت تنسى أن تطفئ الكهرباء كلما غادرت الغرفة والبيت أيضا؛ أما فاتورة التلفون فقد تضاعفت!

يمينة وعدتني أن تساعدني

صحيح أنها لم تعدني بالحرف الواحد الا انها أوحت لي لكنها لم تفعل ذلك أو بالأحرى لم تساعدني إلا فيما ندر. كانت تقرأ كثيرا وتنام أكثر. تغسل وتترك غسيلها في الغسالة حتى آتي أنا لأخرجه وكم أكره ذلك! كم أكره نشر الغسيل على الحبال النحيلة المتوازية بأبعاد متلاصقة.

كانت صديقتي.. كنا نتحدث من وقت آخر. تقرأ لي بالفرنسية ما كانت تكتبه.. أحيانا أعطيها دروسا باللغة العربية.. يمينة امرأة حرة.. وكنت معجبة بحريتها.. صبية.. وكنت أحسدها.

يمينة صبية جميلة

إنها تشبه فرس عربي.. جبهة عريضة.. عينان سوداوان.. أسنان كبيرة وعنق طويل. خصر نحيل وعجز ممتلئة.. كانت تحب الخيول تردد لي بأن الحصان هذا النبيل المستعمل منذ الأبد كخادم للاعمال الجبرية يشبهها.. فأضيف ويشبهني ثم تتابع، بأنه الذي أنقذها من الموت وبأنها عندما تمتطيه تشعر بأنها سيدة العالم.

يمينة لا تملك شيئا

لا تملك يمينة شيئا سوى رجل لم يبخل على طفلهما ماديا، مما ساعدها على الحياة لقد فضلت يمينة الانفصال عنه لمعاملته السيئة وترفع عائلته عليها. من القصص التي كانت ترويها بأنها يوما كانت تأخذ قسطا من الراحة على الأرض عندما مر بقربها راكلا اياها بقدمه مرددا رائحة الجيفة؟.. كيف للحياة الزوجية أن تستمر بعد ذلك!

يمينة جزائرية.. من الجيل الذي ولد في فرنسا والذي يصوم ولا يأكل الخنزير والذي يفتخر بأنه جزائري وبشكل غامض بأنه عربي كان احساسها باختلافها حادا خلق عندها عقدة الأفضل فلكي يعجب بها محيطها الفرنسي تغسل يديها بماء الكلور؟

يمينة تفشل في الحب

أحبت جزائريا مثلها معتقدة لكونهما ذات نشأة واحدة سيتفاهمان. كان والداهما يعملان في مصنع واحد وعائلتاهما تسكنان في المنطقة ذاتها. حاولت بكل رقتها وبكل عنفها أن تطوعه فلم تفلح، حتى انها اقتحمت باب شقته بقدمها. ركلت الباب لأنه لم يرد عليها كحصان حقيقي كانت تبحث عن ملاذ.. عن الحب! لكنه لم يكن على مستوى عواطفها هي التي أحبته لانه كان أول من وضع كفه على شعرها ومسده برقة؟

كنت أراها تأكل. كنت أراها تضحك، كنت أراها تنام كنت أراها تصمت!

لم أكن أراها تبكي، صباحا يتناهى لسمعي صراخها وطفلها وأحيانا حديث دافئ بل شجي بين أم وطفلها. أم. يمينة أم تلاعب ابنها فيضحكان معا ويتناجيان لا أحد لديه الحق أن يذلها.. أن يؤلمها.. ان يطوعها حتى أنا من اخترعها؟!

---

* شاعرة من سوريا تقيم في باريس

ولا أحد يعرف ذلك

هدية حسين*

جلست – بعد ثلاثين عاما– على مصطبة خشبية متآكلة الحواف.. بدت الساحة أمامي خاوية والأبنية حائلة الألوان.. حقيبة ملابسي بمحاذاة المصطبة، وإلى جانبي كيس به ما تبقى من طعام.. انظر إلى الشجيرات العارية من أوراقها– مع أننا في منتصف الربيع– وأجتر الصور التي اختزنتها ذاكرتي، فلا أجد أيما تطابق أو تشابه يوحي بملامح واضحة لما أرى.. كل شيء شائخ ومهترئ، وأنا أعود بعد ثلاثين عاما بجلد لم تعد خلاياه تتجدد.

السيارة التي أقلتني من عمّان الى بغداد رمتني إلى هذا المكان.. نزل كثير من الركاب وبقي القليل منهم.. ترددت قبل النزول وأنا أتطلع من نافذة السيارة.. قلت للسائق:

– أروم الوصول إلى «مدينة الثورة».

رمقني ولم يعلق بشيء.. أنا من ناحيتي كنت أستعيد الكلام الذي قلته، فربما أخطأت في التسمية، ولما كانت عيناه ما تزالان تحدقان باستغراب فقد نزلت في ساحة مربعة الشكل.

كان عدد من الرجال يعرضون خدماتهم.. سائقون وحمالون وأطفال يبيعون العلكة والماء.. الجميع يتحدثون بطريقة سريعة وبمفردات لم تدخل قاموس ذاكرتي من قبل، حتى ليصعب عليّ الإمساك بحروفها.. الوجوه غريبة، ممصوصة، والمكان الذي يفترض أنه (كراج العلاوي) لا أثر لخارطته القديمة... أخرج مساعد السائق الحقائب جميعها.. وبعد أن مضى الركاب كل صوب طريقه، رحت أتطلع في المكان.

أربعة مداخل تفضي إلى شوارع طويلة ليس لي من علم بنهاياتها.. مدخل رقم (١) يقف عنده عدد من الشرطة وتسد الطريق إليه دعامات كونكريتية.. حملت حقيبتي ولم ألتفت إلى أحد، فقد انتابتني مشاعر مضطربة من الوجوه المريبة.

كانت ثمة امرأة تهم بصعود سيارة أجرة، أسرعت إليها ورحت أسألها:

– كيف يمكنني الوصول إلى مدينة الثورة؟

نظرت إليّ ولم تجب، بدت نظراتها كما لو أنها لم تفهم السؤال فأعدته ثانية، لكنها كانت قد استقلت المقعد الخلفي وأغلقت الباب بسرعة كأنها تهرب مني.

سياج الساحة ذات الشكل المربع واطئ.. تلوح من خلفه بنايات لمطاعم أو فنادق رخيصة.. بعد دقائق امتلأ الركن الشمالي بجنود ضامري الأجسام، يدخنون بشراهة.. جلسوا بالتتابع على السياج، لم يتبادلوا الكلام كما لو أنهم قالوا كل ما عندهم في الطريق ولم يبق الا انتظار السيارة التي ستقلهم، أو ربما هم منشغلون بالتحدث إلى أنفسهم.. هل هم عائدون من وحداتهم في أقصى الشمال ويرومون الوصول الى بيوتهم في الجنوب؟ أم انهم ماضون الى تلك الوحدات؟

انتبهت إلى صبي يقارب العاشرة، يرتدي بنطلونا قهوائيا مهترئا في الركبتين، وقميصا أكبر من مقاسه. لم يقل أي شيء.. فتحت الكيس وناولته برتقالة وقطعة بسكويت.. ظل ينظر إليّ للحظات قبل أن يمد يده ويختطف ما بيدي ثم يهرب خشية أن يراه أحد، كما لو أنه قام بالسرقة.. ومن حين لآخر يخرج أناس من أحد المداخل ويقطعون الساحة نحو المداخل الأخرى.. أناس عابسون متشنجون.. ودخل اثنان في معركة فيما كانت امرأة تقف قربهما، ترتدي ثوبا لماعا وشعرها أحمر طويل يصل حد الخصر.. وبينما هما يتبادلان اللكمات والكلام القبيح انسلت هي الى المدخل الذي يحمل الرقم (٢).. كان الوقت يمر سريعا والليل يتسلل ليغطي الفضاء والأشياء.. قلت: لابد لي من معرفة المكان الذي انا فيه، ولكي أعرف ذلك عليّ أن أسير بضعة أمتار لأستطلع الطريق الصحيح.. وحتى لا أتعرض إلى ما لا تحمد عقباه لابد أن أتحاشى السؤال.

حملت حقيبتي ومضيت صوب المدخل الذي اختفت فيه المرأة ذات الشعر الأحمر والثوب اللماع.. كان عليّ أن أمر بدروب ضيقة قبل أن أصل الى شارع عريض تضيئه فوانيس معلقة على أعمدة متوسطة الطول..

لا ادري إن كان الضوء المنبعث منها بفعل الزيت أم انها مصابيح كهربائية على شكل فوانيس.. شاهدت لافتات كثيرة تبارك الثبات على المبادئ والانتصارات العظيمة، وصورا تزين الأعمدة وواجهات البيوت لرجل واحد بدت عليه ملامح الصرامة، وزينة من سعف النخيل والأوراق الملونة.. نوافذ

---

* قاصة من العراق

البيوت بعضها مضاء والكثير منها مطفأ... وفيما كنت أحاول استيعاب المشهد نبح كلب من وراء سياج طيني فألقى الرعب في أوصالي.. عدت خطوتين كيما أكون متحفزة إذا ما هاجمني، مع أنني لا املك الشجاعة في مثل هذه المواقف.. فكرت بالرجوع إلى الساحة في الوقت الذي خرج رجل كهل من أحد البيوت فهممت بمناداته لكنه عاد مسرعا إلى البيت الذي خرج منه كما لو أنه نسي شيئا.. لم يخرج برغم مرور وقت طويل.. هذا يعني انه لم ينس شيئا، ربما فضّل البقاء في ذلك البيت حتى الصباح.

كان عدد الجنود قد تزايد، وتوافد آخرون بعد دقائق.. وثمة ركاب جدد ينزلون من احدى السيارات ويتجهون إما إلى المداخل أو إلى سيارات الأجرة المرصوفة في أحد الجوانب.. سرت الى المدخل رقم (٣) وما ان اجتزت الممر المحاط بجوانب صخرية حتى وجدتني أمام بيوت بائسة من الجينكو والصفيح، تنبعث منها روائح عفنة، ويتسرب دخان المواقد من بين شقوقها.. مشيت بضعة أمتار وأنا أتساءل: أيمكن ان يكون الأمر قد التبس على السائق فأنزلني في المكان الخطأ؟.. أتذكر أن صوتي كان واضحا حين قلت له: أروم الوصول إلى مدينة الثورة.

صحيح انه حدق إليّ باستغراب مما حدا بي الى تكرار الكلام خشية أن يكون الرجل ثقيل السمع، لكن مساعده أسرع وأنزل الحقائب، وهذا يعني أنها المحطة الأخيرة التي أعرفها منذ ثلاثين عاما، والتي تتفرع منها الدروب الى المدن الصغيرة ومنها مدينة الثورة. كل ما في المكان ليس له علاقة بكراج العلاوي، ولا بأي مكان اعرفه سابقا.. وبما أن المدن كما البشر تشيخ وتهرم وتتغير، فقد ايقنت ان ما حدث خلال هذه السنوات كفيل بطمس ما كان قائماً.

دلفت إلى ممر شبه معتم، ينتهي بمكتب يجلس خلفه شاب ملامحه لا تنم عن عافية.. كنت قد قرأت اليافطة (فندق الذكريات).. فوجئ الشاب بدخولي واندهش من طلبي حين قلت:

– غرفة من فضلك.

لم أسأل عن أجرة المبيت ولا عن الخدمات.. أردت فقط أن اريح جسدي من ساعات السفر المضنية، وأنقذ نفسي من الليل الذي تغلغل في كل شبر من المكان.

– لا يسمح بايواء النساء.. هذا فندق يؤدي خدمات سريعة للجنود فقط.

لم أجد الرد، لكنه أردف:

– يبدو انك غريبة، ولذلك يمكنك البقاء حتى الصباح، برغم انني اتجاوز التعليمات وقد أتعرض الى عقوبة الطرد.

أردت أن أقول إنني لست غريبة.. انا ابنة هذا البلد، وما إن هممت بالكلام حتى راح يسعل سعلات حادة، ولما انتهى قال:

– الدفع مقدما

أخرجت ورقة من فئة (مائة دولار).. نظر إليها وقبل ان يفتح فمه قلت:

– وصلت توا ولم يسعفني الوقت للتصريف.

مد يده وأمسك بالورقة بأصابع مرتعشة.. ثم قام من خلف المكتب ليوصلني إلى الغرفة.

* * *

مذ اخبرني الطبيب الهولندي بأن المرض الخبيث يسري في جسدي قررت العودة، لأجد لي قبرا إلى جانب قبور أهلي.. لم اسقط قبل هذا الوقت في فخ الحنين، حتى انني لم أحمل معي صورا حين غادرت بلدي، الصور تذكي جمرات الذكرى، وأنا اريد أن أبدأ حياتي بعيدا عن عذابات الماضي.. كنت قد نجحت في إبعاد قلبي وعقلي عن كل ما يجعلني عرضة لموت بطيء، تأقلمت مع الناس الغرباء في البلد الغريب.. وأصبحت فيما بعد أتباهى بكمية المفردات التي أتقنها من لغتهم.. اشتغلت وأحببت.. حلمت بتكوين أسرة كثيرة العدد تعويضا عن أسرتي التي ماتت تحت انقاض البيت إبان حرب الخليج الثانية.. ومرت عشر سنوات قضيتها مع زوجي، لكن عددنا ظل اثنين برغم المحاولات المتكررة مع أشهر الأطباء.

لم يكتف القدر بذلك بل أخذ زوجي إلى جوار الرب وتركني أصنع من ذكرياتي زادا أعتاش عليه فيما بعد.. ومع ذلك لم أقع فريسة الماضي.. كنت أقبل على الحياة بعد كل عثرة بارادة أقوى.. تخللت حياتي صداقات حميمة وأسفار كثيرة.. وكان الوطني يأتي على خاطري مثل حلم جميل لا يقف طويلا ولا يستوقف.. يمر كما تمر وجوه الناس الذين تجمعهم صحبة طريق ما تلبث أن تنتهي.. هكذا دربت حواسي وأتقنت لعبة النسيان أو التناسي في زخم سنوات أخرى لم أعد أيامها.... لكن، منذ أخبرني الطبيب الهولندي بحقيقة مرضي، فتحت الذاكرة أبوابها وأزالت الركام رويدا رويدا، فقام الحنين من مثواه وأعلن عن سياط ناره، صارت مقبرة النجف تتراءى لي كما لو أنني تركتها بالأمس يوم دفنت جثث أمي وأبي وأختي الصغيرة.. لا أريد لجسدي أن يستقر بين الغرباء.. هذا ما عزمت عليه، وهذا ما حملني الى هنا.. لابد أن السائق أخطأ المكان.. غدا صباحا، حين ينجلي الليل سأتبين الأمر.

سحبت الغطاء على نصف جسدي وأغمضت عيني.. أصوات

بساطيل تصعد وتنزل على السلالم.. همهمات وغناء متقطع يعلو وينخفض.. نمت نوما قلقا وعندما سقط ضوء الشمس على وجهي أفزعتني لحظات الصحو، فقد كنت أتعذب بكابوس مرعب.. رجل يدفعني من قمة جبل ليلقي بي إلى أسفل الوادي، وأنا أصرخ، لكن أحدا لا يسمعني:

– الحمدلله إنه الصباح.

بساطيل الجنود تنزل السلالم مرة أخرى.. أصواتهم تعلو دون ان التقط أيما مفردة منها.. أسرعت الى النافذة فتحتها فهالني ما رأيت.. النافذة تطل على مقبرة شاسعة ليس لها حدود.. قبورها بلا شواهد.. فركت عيني لئلا أكون ما زلت أحلم..

لم أكن أحلم.. لا أتذكر مقبرة بهذا الحجم.. أيمكن أن يكون قد مات في بغداد وحدها كل هؤلاء خلال الثلاثين عاما الماضية؟ هذا يعني ان مقبرة النجف– وهي أكبر مقبرة في العالم– قد اتسعت هي الأخرى، وربما امتدت الى البيوت والشوارع.. يا إلهي.. أين يمكن أن أجد قبور أهلي؟ وماذا عن اقربائي.. من يتحمل وزر امرأة جاءت لتموت بينهم.

* * *

عدت إلى الساحة.. هي الوحيدة التي يمكنني أن أعرف من خلالها موطئ قدمي.. كانت النسوة قد انتشرن في الزوايا.. يقدمن الشاي والقيم بينما أفواج الجنود ما زالت تتدفق.. عربات للأكل السريع وأكشاك سجائر وأطفال يبيعون العلكة ودراويش يحملون الأدعية المستنسخة ويتوسلون الناس لشرائها.. وجوه.. وجوه.. وجوه.. شاحبة مصفرة، معصورة، مغبرة.. ولهجات من كل صنف ولون.

جلست قرب امرأة مسنة.. شربت الشاي وطلبت (لفة قيمر).. لا متسع من الوقت لأسألها.. أصابعها تعمل بسرعة عجيبة، والجنود يشربون الشاي على عجل.. شاحنة عسكرية تخرج من المدخل رقم (٤) يتحلق حولها الجنود.. تمتلئ وتمضي بهم.. إلى أين؟.. لا أدري.. وشاحنة ثانية.. وثالثة..

حين فرغت المرأة سألتها:

– ما اسم هذا المكان؟

أجابتني بسؤال:

– هل انت غريبة؟

ترددت ثم أجبت:

– نعم.

قالت:

– انه كراج الثورة

لم اتذكر كراجا بهذا الاسم فعدت لسؤالها:

– هل تقصدين مدينة الثورة؟

رمقتني المرأة بدهشة ثم قالت:

– انت تتحدثين عن مكان لم يعد له وجود.

– كيف؟

تلفتت كما لو أنها خائفة من شيء ما قبل ان تقول:

– مادمت لست من هذا البلد فسأبوح لك بسر.. انا من مدينة الثورة.. أو بالأصح من الذين نجوا من المذبحة سألتها والذعر يتملكني:

– أية مذبحة؟

زمّت شفتيها وراحت تصب الشاي لرجل عابر.. ظلت صامتة حتى انتهى ومضى.. قربت رأسها من اذني وقالت:

– ألم يسمع العالم بنا؟ إنها اذن لخسارة كبرى.. خسرنا الحياة ومتنا قبل أن نموت.

تلفتت ثانية وهمست:

– كنت خارج المدينة عندما أحاط بها رجال الحاكم.. ألقوا عليها السموم من الطائرات وانتهى كل شيء خلال ساعات قليلة.. انت قريبة الآن من المدينة التي كانت.. إنها اليوم مجرد مقبرة لا تحدها عين.

وأشارت بيدها

– انها خلف ذاك الفندق.. قبور لا تحمل اسماء أصحابها.

سكتت ثانية.. بدا وجهها المتغضن أكثر شحوبا وغارت عيناها.. ثم نظرت إليّ وقالت:

– محظوظ من يجد له قبرا يحمل اسمه.

سألتها:

– لماذا فعلوا بكم ذلك؟

قالت– وهذه المرة لم تلتفت– الفقراء دائما حطب الحكام، مع انهم يأتون الى الحكم محمولين على اكتفاهم.

* * *

القبور هناك مزدانة.. تظللها الأشجار وتحيط بها النباتات المزهرة على مدار الفصول، حتى لتبدو المقابر مثل حدائق غناء.. أليس من الحكمة ان أجد لي مكانا قرب شجرة، الى جوار زوجي؟ بين اصحابي الذين عشت بينهم ثلاثين عاما؟

كنت قد دفنت زوجي بين شجرتين أغصانهما متشابكة من الأعلى كأنهما تعقدان اتفاقا على حمايته.. سيجت قبره بإطار من الأزهار ونقشت على شاهده (سنلتقي في الجنة).. وعلى عكس ما كان لي من الأماني في تلك البلاد الغريبة، يبدو أنني مضيت إلى الجحيم.

الورد لا يعشق الدمع

عادل الكلباني*

(السم الذي لا يقتلني يزيدني قوة)
(نيتشه)

ذات وقت عندما افرغت ما في رأسي من تفكير طويل اتجهت صوب مناجاة الحب في قلبي، التحفت برداء التواضع اطلب القرب من هؤلاء.. كان الوقت يقترب من عسعسة الليل.. فتح أحدهم الباب وقال بنبرة تعلوها الدهشة.. غريبة.. عادل.. تفضل أدلفت داخلا وفي وجهي بعض علامات الخجل وبلعت ريقي وقلت.. لا غربة بعد اليوم.. قادني الى مجلس ذي قاعة صغيرة ذات باب خشبي.. بيوتهم تنطق بالفقر والمعاناة ولكنهم أعزاء بنفوسهم.. جلست محملقا في السقف كان يبدو من الخشب وانصاف الجدران من اسمنت والباقي من تبن وطين.. في الواجهة المقابلة للباب الخشبي علقت صورة لعبدالناصر والأخرى لرب البيت.. كأنما يريد أن يقول لكل من يرى ذلك المشهد بانه ناصري وكفى.. وتذكرت وأنا أتنفس الصعداء أسفا فلسفة الخيانة والهزائم كان ذلك التنفس البطيء قد هدأ من روعي وأعاد اتزاني الذي فقدت بعضا منه أثناء دخولي.. كان ثمة صندوق صغير من خشب مركون على الزاوية اليمنى من الباب الخشبي للمجلس.. منذ سنين مرت وأثناء زيارتي لهذا الرجل بحكم القرابة كان يفتح هذا الصندوق برموز قديمة موجودة في القفل ويخرج منه مجموعة من الصور محفوظة في غلاف قديم.. ربما يستعيد بعض أيام الشباب من الذاكرة البعيدة التي تركها هناك حيث الغروب ليتفاخر بماض هو ليس له أهل ويرضى بالحاضر وليس خليق بالرضا.. كان مما يثير الغثيان أحيانا ولعه الشديد بالافتخار بابن اخته الذي كان يتلقى تعليمه في مدن رعاة البقر ويقول انظر الى هذه الصورة كم هو يشبهني.. كانت الصورة لرجل بدين غير ملتحٍ وملامحه تشي بابتسامة بعيدة ربما على غير ما كان يظن به حلم صاحبنا.. ومرت السنون بعد هذا الواقع عندما رفض الزواج من ابنته التي قدمها له في طبق من ذهب كما يفعل أي اقطاعي في سلطة المصالح ويجرد الضمير من مبادئه فالغاية في هذه النفوس لها ما يبررها.. كم تغير صفو النفوس حتى ما عاد يذكره.. مستهزئاً بالمرأة التي تزوجها ومستغربا كثيرا كيف ان الحلم الجميل الذي رسمه لابنته قد تلاشى بعيدا خلف سحب الفجر ذات صيف.. كم تتغير النفوس في لحظة من انظر كيف يشبهني الى رجل لا يستحق الا الضفادع.. كانت تلك الايام التي مرت كأنها ماثلة أمامي أتيه في بحر الذاكرة وأغرق بأحاسيسي وأغيب عن الوجود.. تجرحني اللحظة وتبكيني الذكريات.. كان أحد ابنائه الذي يجلس أمامي قد أعد القهوة والتمر والفناجين لم أسمع نداءه لي للمرة الاولى كرر نداءه بصوت مرتفع.. ان تفضل.. انتبهت وقلت.. هل جاء أبوك.. رد مبتسما بالنفي.. ثم تداركني بسرعة بقرقعة الفناجين مادا يديه الى التمر مرحبا بالتفضل.. كنا نجلس على زرابي حمراء فيما كنت أمعن النظر في ذلك الصندوق المغلق بالرموز وأنا احتسي القهوة في فنجان ذي لون أبيض عليه رمز لسيفين ونخلة وقلت هامسا في نفسي.. ما هي رموز النفس لأبيك وما هو مفتاح الدخول؟ وتذكرت اني جئت لاستظل تحت نخلتهم ولكنهم أبعدوني بالسيوف..! قلت ممعناً النظر الى الساعة بتوتر.. لقد تأخرت.. أين ابوك؟ قال كمن يحاول معرفة شيء ما ذهب يصلي! كم نحن نصلي دون أن ندري؟ وأردف.. أي خدمة تفضل.. قلت له بأدب جم أطال الله عمرك.. ابلغه سلامي.. واستأذنت لأنصرف وقبل الخروج التفت حولي لعلي أراها وما رأيت شيئا الا الظلمات.. وقبل ان ابتعد سألني.. هل أنت مريض؟ قلت: ربما.. لماذا؟ قال: ما سر كل ذلك الغياب؟ حملقت في بيت الجبل الشاهق العلو الذي يتبجح البعض ببنائه.. وكم يتشدق هؤلاء بأشياء كثيرة لا تستحق الذكر.. فعلت ذلك كمن يحاول التخلص من سؤال محرج وقلت له: ناظرا في أعماق عينيه كنت أفكر كيف مر القطار.

قالت لي أمي: حاول مرة أخرى وتصرف بحكمة أنت رجل انفعالي ولكنك طيب القلب ياعادل! طبعت قبلة الحنان على جبهة أمي واستشعرت بشيء ما في صدري يزيدني اصرارا على مواصلة الطريق لمعرفة آخر المشوار.. كانت أمي قد أعدت وجبة العشاء لم تكن لدي شهية للأكل سوى اني سكبت كأساً من الشاي الأحمر وارتشفت النكهة ثم وضعته بجانب الكؤوس الاخرى.. أمي قالت انها تريد هذه الفتاة (لحاجة في نفس يعقوب).. نهضت وفتحت باب الحجرة.. دخلت واغلقت الباب ثم استلقيت على الفراش واضعا كلتا يدي على مؤخرة رأسي محملقا في السقف الذي بدا لي وكأنه شيخ أبيض يهرب من سلطة الاقطاع ليتلاشى بعد حين في مدائن الغفلة.. انعكست انوار احدى المركبات المارة من النافذة المفتوحة في الغرفة التي لم أغلق ستائرها في الجدار الذي يقابلني وتشكلت لوحة من ضياء خافت ذكرني بامرأة تحتضر صراخا عند لقاء الجسد.. استجمعت كل أحلامي وتذكرت وجوهاً ملطخة بالخيانة والاباطيل.. كل الذين عاشرتهم كانوا كالقرطاس الممزق بعثرتهم في المهملات..! فتحت نوافذ الماضي في صدري.. لكم اتعبتني الزلازل والاعاصير.. ولكم احرقتني

---

* قاص من سلطنة عمان

المواقف والكلمات.. تنهدت ثم نهضت واتجهت نحو ستارة النافذة المفتوحة لأغلقها ارسلت نظري بعيدا حيث (القمر اذا اتسق) أحسست ولكأن النجوم تقدم شكوى الشجن للقمر.. وتمعنت فيه كثيرا وهو يرسل اشعته اليها لكأنما كان الضياء خطابا.. أو لكأن النور كتابا الى كل القلوب.. انزوت في داخلي حنينا لامسا بعيدا من ارتواء اللحظ والنظر.. ومرت لحظة استفهام في نفسي فكأنها تعيد علي سؤال السنين.. أيها الحب ماذا فعلت بقلبي؟

عندما اقتربت منه لم يكن بيني وبينه الا مسافات النفس.. لم أدر من اين تبدأ الدرب ولا كيف لي أن اقطع كل تلك المسافة؟.. وقلت: اني جئت لاقترب منكم. فهل تحبون الاقتراب مني؟.. متى تقترب الدروب في القلب تحترق المسافة وتهدأ الطريق.. ركز في عيني قبل أن يجيب وقال: لن أجد لابنتي أفضل منك.. تردد صدى هذه الكلمة في نفسي قليلا.. ربما انه كان لا يعلم شيئا عن خلفية كنت أحياها مستهترا فيها بالنساء.. وتلقائيا اعادتني الذاكرة الى ماض سحيق يوم كتبت الحب على الورق وتراسلنا بالتلاعب والاكاذيب.. اللعب بالقلب لا يجعل الحب لعبة ولكن النقود تستطيع أن تخلق الوقاحة والحقراء.. وتذكرت هل كنت محترماً حقا؟ اذن لماذا شتمتني خضراء الدمن وقدمت شكواها ضدي، كم كانت منذ عمر مر كالعملة تتناقلها الايدي والصناديق والآن تبدو (بحجم خرتيت اصابه البهاق) وسأثرثر لاحقا عن كل تلك التفاصيل.. ترى لو كان غيري هل كان سيصمت عن تلك الاساءة؟ وهل كان سيصمد على كل تلك الجراح.. ربما لو كان غيري لأوجعها انتقاما لكني برغم كل ذلك الاذى كنت صامتا وصامدا احتراما لشخصي واحتراماً لقول أمي (أنت طيب القلب يا عادل)...

طيب القلب يا أمي!! مع كلاب نهشت لحمي ورمتني عظاما على أرصفة التفاهة والشائنات.. وشاء الله أن يمتحي كل ذلك الحقد من نفسي..

كلانا يعرف شخصه لكن ليس بالمعنى الحرفي للكلمة هو يقول: انه كان صديقا لأبي.. وأنا أقول: أحقا كان لأبي أصدقاء كهؤلاء العميان؟.. وضع الفنجان بيده اليمنى على البساط ثم نهض وادار مفتاح مروحة السقف.. ليس لديهم جهاز تكييف.. تأقلم هؤلاء الفقراء على فصول الحياة وترعرعت فيهم منذ الطفولة سنين الوجاهة والوهج لكن سيظل العالم السفلي تتشكل فيهم (عقلية سلفية بالغة القسوة) مهما تبدلت أحوالهم الى حين.

وعاد الى حيث كان وبدأ حوارا عن شكل الحياة لكني قاطعته وأنا أضع دلة القهوة جانبا بعدما تناولنا الكثير منها.. حيث استفزني التلقي والاستجابة وقلت: متى سترد علينا؟ وأعاد مواله القديم (لن أجد لابنتي أفضل منك) وسيأتيك الرد قريبا.. لم أكن أعلم بأنه يجيد العزف على قيثارة ابن ابي سلول وان ذلك الرد سيحتاج الى سنين من عمري.. استأذنت لانصرف لكنه قاطعني.. والشاي بالنعناع..

قلت: سأشربه لاحقا، ورافقني الى الباب ثم نظر الي وأنا اختفي عنه بتلك الخطوات العرجاء التي لازمتني طويلا منذ الصغر.

عندما عدت الى البيت كانت تبدو على وجهي بعض علامات الارهاق وكانت أمي بانتظاري لتظفر بنبأ يفرحها، ألقيت عليها التحية كانت لوحدها في مؤخرة البيت تسقي بعض أشجار الليمون المتناثر بمقربة من رمانة ذات اخضرار جميل يتراقص على غصونها عصفور يترنم بنغم حزين اعاد الى القلب أشجان الرحيل والفقد.. جريت نحوه لأبعده عن هذه اللحظة مخافة أن تداهمني ذكريات الصوت الجريح، وركضت اليه لكن ما لبثت أن تدحرجت قدمي على حجر كبير فسقطت بالقرب منه وطار.. حتى عندما أحاول التهرب من بقايا الوجد يخذلني التعثر والسقوط.

ضحكت أمي وهي تفرغ آخر قطرة ماء من آنية معدنية الصنع في جوف وردة أثمرت بعض ألوان الطيف ثم رمت الآنية فجأة وأخذت تركض وراء ماعز اقتحم علينا المكان من الباب الخلفي للبيت حتى اذا اختفى اغلقت الباب وعادت.. كنت على حالي ما تحركت قيد أنملة منطرحاً على صدري بالقرب من تلك الرمانة أداعب أغصانها الخضر وأرسم تحت جذورها أشكالا من الشكوى.. كانت أشعة شمس العصر تنعكس على وعاء زجاجي وضع بالقرب من باب المطبخ حملته أمي وهي تقترب مني متسائلة في فرح: ربما انها فرحة اللقاء وهي تفتح باب المطبخ لتضع الوعاء في مكان أمين.. وعندما خرجت اقبلت نحوي أرسلت لها ابتسامة أمل وأنا أحمل حجراً أرشق به قطاً أسود كان قد تسلق السور دونما علم منه بان ثمة رجلاً مستلقي تحت رمانة اعجبته برودة التراب والطين، لم يصبه الحجر وقفز إلى الجانب الآخر ولو حدث غير هذا لسقط سهوا على رأس هذا المسكين المنجرح.. قلت وهي تقترب من أمامي: قال انه لن يجد لابنته أفضل مني إلى ان يتضح عكس ذلك! فرحت أمي بهذا وارتسمت على وجهها المتعب ابتسامة عريضة بحجم ربيع جميل تمنيت لو تدوم كل الفصول لاستفتح بها أحلام حياتي.. المسكينة كانت لا تعلم أن بعض الألسنة تتلاعب بألفاظ الحروف.

قال لي ببرود متجمد تحت نقطة الصفر: ابنتي لا ترغب في الزواج.. كل ذلك الوقت..

كل تلك السنين كنت أبحث عن هذا الرد لكنه جاء ردا متأخرا جدا أضاع بالانتظار بعضاً من سنين عمري بشهادة أمي..

لم أكن في نظره الأفضل ولكنه قلب المعادلة الى تفاضل برقم غير صحيح كأي اقطاعي يتمسح بمسوح الدين ويتكلم باسم الوسيلة.. رد وقح لكن الوقاحة صراحة أحيانا.. لم يهمني الرد كثيرا بقدر ما سيكون شهادة اثبات لأمي الا تجبرني الاقتران بمن تريد..

هؤلاء جميعا نفوس من فراغ وسيعودون اصفارا بلغة الموت.



الكلمات.. هي الحياة

* كل سطر نكتبه بعث للمخيلة وموت في الحياة.

* * *

* كل صديق .. عدو حتى نهاية الطريق.

* * *

* الورود تفتحت في الهواء الطلق وماتت جذورها في المزهرية..

* * *

* كل نص حقيقي حين يقرأ بعين النهر، لا يذبل في مزهرية الوقت.

* * *

* لم تكن المسافة كافية، رمينا خيط النظر لينكسر ضوؤه في القلب.

* * *

* كل «دشداشة» نلبسها لتغطية الجسد وكل عمامة مزخرفة بطيف لوني لا تحجب الشمس.

* * *

* كل شمس في شروقها اليومي، تذهب سدى. حتى موتها في قبر الظلام.

* * *

* تكثر الساعات في يد العرب، ويموت الوقت في قلوبهم.

* * *

* لو غيّر العرب ساعاتهم من يسار اليد إلى يمينها لمكنهم ان يحرروا أفكارهم من ثقلها الساذج على القلب.

* * *

* الذهب غال في ساعاته.. ورخيص حين تتحرك العقارب.

* * *

* لا أحد فكر بصباح لا يأتي، لأن النوم كان مبكراً.

* * *

* جهاز التكييف يمنحنا جنة أرضية، ومع ذلك يلعنه الخطيب في النار.

* * *

* تفيق من نوم شبه متيبّس في صيف نصف مغليّ.. فالتكييف يخلق حالة فرح مؤقتة تتكسر تلك السعادة بين باب وباب.

* * *

* من يحسدنا (نفطاً)، نغبطه طقساً.

* * *

* الحياة الوحيدة التي تربطني بالعالم تلك التي تندلق من شاشة التلفاز.

* * *

* الإقامة الدائمة قرب الفرن لا تستطعم معها سخونة الخبز.

* * *

* في هذه الصفحة كان لابد من الكتابة عن المكان العماني. فاكتفيت بما أشارت إليه الكلمات لان الصيف على موقده يغلي.

طالب المعمري

كتابة الأمكنة

ماري تريز عبدالمسيح★

لم يعتن معظم المنظرين والمؤرخين للثقافة العربية بدور المكان في تشكيل الثقافة، ويكاد يكون جمال حمدان نموذجاً فريداً وعى بكيفية تشكل الثقافة بتفاعل التاريخ والجغرافيا. والواقع المصري بعامة تتزامن فيه الحقب التاريخية، وتتجاور فيه الثقافات، والإسكندرية خير مثال على ذلك. فيصعب علينا مقاربة تاريخ المكان بناء على منظور خطي، وإلا ترتب على ذلك رؤية أحادية تفضي إلى إساءة القراءة. فالتاريخ يعد جزءا من ثقافة المكان المتشكلة بفعل العلاقات المتغيرة بين التاريخ والجغرافيا. وتتغير العلاقات القائمة بين هذه الخواص بفعل المستجدات الطارئة، الناجمة عن محاولات تحديث المجتمع، أو السعي لتجديد الفكر، أو ما يعرف بالحداثة. والتحديث والحداثة قد يتلازمان ولكنهما ليسا بالضرورة مترادفين. فالتحديث في المجتمع قد يأتي نتيجة استجلاب تقنيات صناعية وألكترونية، أما الحداثة الفكرية فهي وليدة وعي نقدي عليه الإلمام بتفاعلات الوقائع بالأمكنة. فنحن لا نعيش في فراغ مأهول بالبشر، بل نتحرك بين مجموعة من العلاقات تتحدد بها مواقعنا، فإما سلمنا بتلك المواقع، فتصير الأمكنة سجوننا، وإما نقدناها بوعي حداثي واعٍ بإمكانات جغرافية المكان في تحديث التاريخ.

وكتاب الأمكنة (تحرير علاء حامد وسلوى رشاد) يعني بتغاير وظائف الأمكنة وفقاً لتغاير علاقات سكانها، ومرتاديها، ومن ثم فهو يروي جوانب من تاريخ مصر عبر الإنتاج الاجتماعي للمكان. والنظرية التفسيرية للمكان تهيئنا لرؤية مفاهيم مختلفة للحداثة الفكرية، وكيفية تحديث المجتمع. فالتحديث في مجتمع ما يتم عبر محاولات مستمرة لإعادة الهيكلة في زمن ما، ومكان محدد وذلك لإعادة صياغة الكيان الإنساني. وإعادة الهيكلة تنبثق عن وعي نقدي يلم بماضي المكان وراهنه. ومن ثم تتغير طبيعة الحداثة والتحديث لارتباطهما بدينامية الإنتاج، وهذه تعتمد بدورها على الأوضاع التاريخية والجغرافية، ولذا يختلف تطبيقها من مكان لآخر. وكتاب الأمكنة يرتاد بنا مواقع عدة، فيتنقل بين بلاد النوبة القديمة والحديثة، والإسكندرية بأحيائها، وأسواقها الشعبية، والجديدة، ومقابر القاهرة، وأحيائها القديمة، كما ينتقل لفلسطين ولبنان ليرصد تحولات الأمكنة هناك.

ونستنتج من قراءة المكان في كتاب الأمكنة أن عملية التحديث تنمو بشكل غير متساو عبر الزمان والمكان. ولذا نلحظ أن عملية التحديث تقيم جغرافيا تاريخية متباينة وفقاً للتشكيلات الاجتماعية في كل منطقة، أو إقليم. وربما يفسر لنا ذلك عدم تزامن عوامل التحديث في كافة المناطق بمدن مصر وقراها، وهي ظاهرة مؤداها ضرورة تفسير نجاح عملية التحديث وفقاً لمتطلبات المكان والكيانات الاجتماعية فيه، وليس وفقاً

★ ناقدة وأكاديمية من مصر

لمشاريع طوباوية تنسقها جهات ومؤسسات علوية.

فالمكان في «الكتاب المفتوح»، لعلاء خالد يروي «حكايات عن النوبة وأهلها»، فيجعلنا نتساءل عن طبيعة التغيرات التي أصابته، وتقييم مظاهر «التحدي» فيه بالتنقل بين راهنه وماضيه، والمقارنة بين جماعات النوبيين في المواقع الجغرافية المختلفة. وترد لنا تلك الحكايات والأحاديث المتناثرة لأهالي النوبة القديمة والجديدة، والمقيمين في الإسكندرية، لا لإفادتنا بأدلة أو رصد معلومات، ولكن الأسلوب الروائي الذي يغلب عليه طابع الثرثرة هو وسيلة لإثارة الشك والتساؤل في الصورة النمطية التي نحملها في أذهاننا إزاء النوبي، والنوبة، والجماعة النوبية. فالراوي يتنقل عشوائياً دون خطة مسبقة، وفقاً لمشروع محدد يبتغي فرضه أو تحقيقه. فهو يبين لنا أن المكان الذي يرتاده ليس برقعة ثابتة، لها خريطة محددة الملامح، بل موقع متغير، بتغير العلاقات بين البشر، وباختلاف الأجيال. فمثلما تتعدد مشاهد النيل، والصحراء، ومحطات السفر، كذلك يتغير مفهوم القداسة، وأدوار الرجل والمرأة، ورؤى الشباب للبالغين. والاقتلاع من الجذور لم يفقد النوبي هويته، فمازالت اللغة النوبية، منطوقة كانت أم مرئية، متمثلة في الفنون والحرف، والأداء الحركي، والموسيقى، مازالت تلك اللغة الشفاهية تعد أداة اتصال تقيم علاقات حميمة بين الأفراد يترتب عليها انصهار الفرد في الجماعة، حتى تغدو خصائص الفرد مكتسبة من الجماعة، وتغدو المشاركة الجمعية في الطقوس والاحتفالات تدعيماً للفردية الجمعية، فالفرد يعتني باستقلاليته وينميها لكي تعود على جماعته بالفائدة، لا ليستقل بثمارها لنفسه.

وربما تبين لنا الصور التي التقطتها سلوى رشاد اشتراك الخاص والعام، فتتراءى لنا البيوت داخلياً وخارجياً في آن، وإن وصدت الأبواب، فهناك شخوص تتواجد أمامها، لتعلن عما يخبئه الداخل، بل تفصح لنا سمات الوجوه الهادئة باستحالة الإخفاء، فلا حاجة للإخفاء سوى لضرورات التعاملات الاجتماعية السليمة، أي لزيادة أواصر الجماعة لا لتعقيدها. فنص علاء خالد الكتابي يشرح لنا ضرورة تعدد الأبواب، حتى يتمكن المضيف من الخروج من الباب الآخر الذي لم يدخل منه الضيف لتوفير المأكل له، احتفاء به، ودون أن يشعره بذلك. فالعمارة موظفة لاستخدام البشر، فهي امتداد لأجسادهم، وولفت لاحتياجاتهم. كما يعد البشر دعائم لمبانيهم، فتوزيعهم التشكيلي في صور سلوى رشاد يأتي مكملاً للتصميم، ودعامة له، ولا تختلف وظيفتهم التشكيلية عن العامود في إحدى الصور الذي يلقي بظله على الحائط، وتجسد لنا خطوطه خيال امرأة جالسة. ولا ادري إن جاء التقاط المشاهد وترتيب الصور عشوائيا، أم أملته ظروف المكان. ولكن يفتتح «الكتاب المفتوح» بمشهد ينقسم بين جزء داخلي في الأمامية، وآخر في الخلفية مفتوح على فراغ، قد يكون الصحراء أو النيل أو مجرد الأفق الواسع، وتتوالى الصور لتحدثنا عن علاقات بين البيوت والشخوص، تليها لقطات للوجوه، عند الانتقال إلى النوبة الجديدة، وتبدأ معاناة الفرد الداخلية، إلى أن تختتم سلسلة الصور بمشهد لباب نوبي قديم موصد، أو شبه موصد، فالظلال قد تكون مجرد إطار تشكيلي، أو قد تمثل جزءا دامسا يتسرب من الداخل، موحياً بكيان أو مكان نوبي يدعونا لارتياده قبل أن ينغلق على نفسه تماماً، فقد حدث الآن شبه فصل بين الخاص والعام ترتبت عليه علاقات ملتبسة، في إطار التعاملات بين أفراد الجماعة النوبية، وفي علاقة الجماعة النوبية بمحيطها البيئي.

يود الكاتبان – علاء وسلوى، باستخدامهما اللغتين المكتوبة والمرئية، أن يظل الباب على انفراجه، ويقوما برحلة الذهاب والعودة، التي قام بها النوبيون عبر التاريخ حيث تغيرت أمكنة الاستقرار بعد الترحال، لترسم خرائط نوبية جديدة، متخذين الطريق عبر شريان النهر، أو عبر خطوط السكك الحديدية، لاكتشاف العالم الداخلي والخارجي، وهي رحلة كانت، وما زالت دائماً تحمل تطلعاً للمستقبل، وتنوء بحنين للماضي.

وقد يفتقد النوبي هويته في الإسكندرية، بينما يظل المواطن السكندري يبحث عنها، ولكنهما في نهاية المطاف يجتمعان في المقهى، الذي يمثل بدوره البيت والخلاء، أي الخاص والعام. وفي المقهى أيضاً يلتقيان باليوناني، ليتبين للجميع ارتباط هويتهم بمكان تشكل بفعل علاقاتهم معاً، مما ينهي الإحساس بالتهميش الذي قد يعانيه البعض. وتعد رحلة الراويين، رحلة تنقيب، تضارع عمليات التنقيب التي تتم في الإسكندرية لاكتشاف الجذور الهيلينية. أما عمليات التنقيب التي قام بها الراويان، فقد كشفت عن طبقة أخرى من تاريخ الإسكندرية، تضفي الطابع النوبي عليها، وهو أحد ملامح

هويتها الذي ظل مهمشاً على الرغم من تواجده في المكان أسوة بالطبقات ذات الامتيازات، التي أتاحت لها الظروف التاريخية أماكن للاستقرار ذات أفضلية جغرافية.

ويتبين لنا ذلك التهميش على المستوى الجغرافي في «ونسة عن عزبة الفرخة» لحجاج أدول، وهو كاتب نوبي من أهالي الإسكندرية. وإن كانت ونسة أدول تحمل حنيناً للماضي النوبي، فذلك ليس للارتداد إلى عالم مثالي، ففي ذلك الارتداد قطيعة مع الحاضر يترتب عليها فقدان الهوية. على العكس من ذلك، فونسة أدول تساعدنا على معايشة النوبي عبر تواريخ الأمكنة. فالنوبي يحب الاستقرار ولكنه لا يخشى التغيير الذي أملته عليه بيئته حيث دفعته دائماً للترحال، والاكتشاف، والتكيف مع الجديد، بخلق عالم نوبي في مكان يبتعد عن النوبة، يضفي عليه طابعه، ويتآلف مع طباعه، فلم تقض محاولات تهميشه من قبل الآخر على اتزانه الشخصي، لأنه يستمد فرديته من جماعته التي مازالت تؤنس به ويأنس إليها. وهذا الوفاق الجماعي للنوبيين حقق لهم كياناً خاصاً استجابت له الجماعات المهمشة المحيطة بهم، وفي تجاوبها معهم مما دعم وجود النوبي، وبالتالي دعم وجود تلك الجماعات المهمشة أيضاً.

ومن ثم يبرز لنا أدول دور المثقف من الثقافة الشعبية –أي الثقافة الخاصة بجماعة تفتقد التمثيل في القنوات الثقافية الرسمية – لتهميشها من قبل أباطرة الثقافة المهيمنة، مثلما نال أهلها التهميش من قبل الطبقات الاجتماعية ذات الامتيازات، فدور المثقف هو عدم التخلي عن انتمائه إلى ثقافته المحلية. وأعتقد أن أهم ما يثيره كتاب الأمكنة بعامة، وكتابة أدول بخاصة هو مشكلة الهوية القومية التي لا يمكن صياغتها بتهميش الملامح الشعبية المترسبة بين طبقاتها. فالاهتمام بالثقافة النوبية وغيرها من الثقافات المهملة من قبل القائمين على النشاط الثقافي يعمل على إثراء الهوية الثقافية المصرية من جانب، ويعضد العلاقة بين المثقف والعامة، لرأب الصدع المتزايد بينهما، والذي يستحيل إغفاله. كما ترسي الحكاوي الشفهية النوبية التي ترويها أمينة صادق نوعاً أدبياً متأصلاً في تقاليد الأدب القومي، ينبع من الحياة الشعبية لأهالي النوبة، وهي تقاليد أدبية ظلت وتظل تنفصل عن ثقافة المؤسسة. ولا تدور هذه الحكاوي حول معاناة النوبي من الصراع الطبقي، فهي لا تتبنى منظورا اقتصاديا يفسر وقائع الحياة، بل تتجاوزه لتتناول أشكالاً أخرى من التداول مع الغيرية، يسّره انزواء الرقعة النوبية في رقعة بعيدة من جغرافية مصر، مما جعلها تقع خارج خريطة التحديث الصناعي الذي خلق بدوره امتيازات اقتصادية، ومن ثم أقام علاقات اجتماعية تقوم على الصراع الطبقي. فالحكايات النوبية تتناول العلاقة بين الأنا والآخر بأسلوب الفانتازيا وهو أسلوب لا يستبعد الآخر، أو يدينه، بل يأمل اختلافه، محاولاً التداول معه، وفي تلك المحاولة ما قد يجد توازناً، حتى وإن أصاب أحد الأطراف بعض الخسارة.

وعلى الرغم من تناثر تجمعات النوبيين على خريطة الإسكندرية، كم يروي لنا حجاج أدول، فتماسك أفرادها، ساعد على تكييف هويتهم مع البيئة الجديدة المحيطة، فصار المكان الجديد يتيح مكاسب، بقدر ما ترتب عليه من خسارة. فمولد كتاب نوبيين في الإسكندرية والقاهرة تمثل أعمالهم رؤية مغايرة لما هو معهود، لم يتيسر سوى بالهجرة والاحتكاك بالكيانات الأخرى في المجتمع المصري، مما أتاح للأدباء النوبيين المشاركة في تحديث الأدب المصري، إن اتفقنا على أن مفهوم الحداثة ينطوي على تقديم رؤية مغايرة.

وتختلف تجمعات النوبيين عن المساكن العشوائية التي قامت بفعل التغيرات الاقتصادية والتحولات الديموجرافية التي طرأت على مدينة الإسكندرية كما يصفها لنا عادل النحاس في «أماكن للفرجة والتمثيل الحقيقي». فهو يكتب عن منطقة الكرانتينة في قلب حيِّ الورديان، وما أصابها نتيجة التغير الاجتماعي العشوائي. فتكاد تستحيل إمكانية التعايش بين الأفراد، فعلى الرغم من مشاطرتهم للحيز المكاني، إلا إن التداول اليومي بينهم لقضاء احتياجاتهم الأساسية لا ينبئ عن الترابط. فالعيش في جحور مكتظة ساعد على انتشار المحارم وتصدير الدعارة. وعليه، يتراءى لنا كيفية تشكل العلاقات الإنسانية بالطابع المكاني ، حيث تتولد في نطاق حدوده. وتحدد العمارة مواقع البشر في المكان، وهي بذلك تتدخل في علاقاتهم المتبادلة. فالعمارة ليست مجرد أحد عناصر المكان، بل إنها توجِد محيطاً لتفاعلات الاجتماعية لا يغيب على أحد.

تأتي ترجمة أحمد حسان لنص ميشيل دى سيرتو «مسيرات في المدينة»، تعليقاً وافياً على ما تناولناه من مقالات، وكذلك على كتابات أحمد عبد الجبار، وعبد العزيز السباعي وماهر

شريف، وعلياء الجريدي. ففي المكان «يكون المرء آخر... ويعبر صوب الآخر» (١٦٥). فالتنقل بين المشاهد، والمواقع، والشوارع يدلل على أن الحرية ممارسة، وليس بوسع المؤسسات كبحها. فالمؤسسة بوصفها جهة لتنظيم شؤون الأفراد، أو جهازاً لتقسيم الأمكنة، وتوزيع المسارات، لا تضمن توفير الحرية بالرغم من تعهداتها لتأمين ذلك. وتغدو إعادة قراءة المكان وسيلة للتحايل على المؤسسة وتقويض سياجها، وكتابة الأمكنة من منظور مغاير به قدر من ممارسة الحرية.

فالعمارة البدائية التي تصفها علياء الجريدي في «مجرى مائي يصل إلى البحر الكبير» تُظهر لنا أفقا من آفاق ممارسة الحرية. فالصيادون، مثلهم مثل النوبيين في ونسة حجاج أدول، تعرفوا بالحدس كيفية بناء المسكن بما يتيح لهم حرية العيش، والحركة، والتعامل مع باقي أفراد الجماعة. وعلى العكس من الأماكن المكتظة التي يصفها عادل النحاس في المناطق السكانية العشوائية التي نمت مع سياسة الانفتاح الاقتصادي، فالعمارة التي استوحاها الصيادون تيسّر حسن التعامل مع الجار، وتحافظ على استقلالية العائلة الواحدة. والاستقلالية هنا ليست بغرض التفرد والعزلة، فالتقسيم المعماري لا يقيم الحواجز، حيث توجد دائماً فتحات في الجدران تتيح تدخل الجار عند الحاجة. فالنوافذ، أو الفتحات ليست منافذ للتلصص، وهو أمر متاح في بنايات المدن، التي تدّعي تأمين الخصوصية.

وعلى الرغم من أن علياء الجريدي وزوجها، كانا دخلاء على مجتمع مغاير، إلا إنهما اندمجا فيه لتفهمهما معمار علاقاته، وتيسر لهم التعامل معه لنجاحهم في تهيئة محيط من التعامل يتلاءم والمحيط القائم. فمدرسة الرسم التي أقاماها، وأسلوب تعاملهما مع المتدربين وأهاليهم، جعل من المكان مساحة لتبادل التجربة والخبرات، وللتعامل مع الآخر بوصفه اختلافا، وليس نهجاً قديماً يستحق إقحام معايير جديدة عليه بحجة التحديث. فمدرسة الرسم التي أشرفا عليها كونت مجرى مائيا يؤدي إلى بحر واسع من العلاقات الإنسانية العميقة.

وفي مقابل الأمكنة التي نسقها الأفراد لتتيح قدراً من ممارسة الحرية، يرى أحمد عبد الجبار أن التحديث العشوائي للمدن، وتكاثر المراكز التجارية، جعل من البشر دمى «تقف وراء الزجاج كعرض لبضاعة إنسانية». فهو يكتب عن تواجده في أحد المراكز التجارية الزجاجية الضخمة، ويتحدث عن تجربته بوصفه ناظراً ومنظوراً إليه. وفي كتابته عن المشهد التجاري يسعى للتعرف على المسكوت عنه خارج المشهد: التضمينات المستترة في لغة الإعلان، الوعود التي تطلقها السلعة، الثرثرة الالكترونية عبر الهاتف المحمول وأثر كل ذلك على العلاقات الإنسانية. وبوصفه جزءا من المتسوقة فهو يستغرق في وصف ما هو مستغرق فيه.

فكل ما يخص المركز التجاري يشوبه الالتباس. فهناك مفارقة في طبيعة المركز التجاري ذاته، فهو يبدو ذا واجهة صرحية ثابتة، تفرض وجودها على المكان، بينما طبيعته «زجاجية»، وترجع هشاشته لكونه كيانا غير واضح المعالم. فعلى الرغم من رسوخ بنائه فلا يعطي حسا بالتوازن والثبات، بسلالمه المتحركة، ومصاعده التي تفاجئ المرء بمشاهد متغيرة في كل طابق. فتغير الرؤى يأتي مباغتاً، وعلى الرغم من أن معماره يسعى لتحقيق حس متوحد بالمكان -أي أسطورة هوية – فيخفق في ذلك، حيث يتكتل البشر فيه دون ترابط.

وبمقارنة وصف المركز التجاري بالسوق، كما جاء في وصف إلياس كانيتي، وترجمة حسونة المصباحي، أو أشرف العناني «عن العريش وسوقها»، أو الأسواق المحيطة «بميدان المحطة»، كما كتب ماهر شريف، يتبين لنا سبب التفكك في العلاقات بين البشر في المباني المعمارية التجارية الجديدة. فالمراكز التجارية تمحو فرصة السعي، وحرية التنقل. فالانطلاق الذي يستشعره المرء الذي يجوب الشوارع، يُفتقد في المركز التجاري الذي يتمثل كسجن كبير. واختزال الوقت بالوسائط الالكترونية يعوق تكوين المعرفة، التي تتراكم بفعل الزمن. خلاصة، فهناك تفاوت بين المعاني الشخصية التي يستمدها الفرد من المكان، والمعاني التي يسعى المحترف المهني تحقيقها في تصميمه المعماري. والوعي بهذا التفاوت يفكك الإيهام بالتطابق بين الرؤيتين، ويفضي إلى موقف نقضي من آليات التحديث التقني التي تعد الفرد بمزيدٍ من الحرية والاستقلالية، بينما تفتقد كافة الشروط المرهونة بذلك.

قراءة الأمكنة تعرف بملامح الخصوصية التي تشكل الهوية الثقافية. وهي تختلف عن المشاهدة السياحية المرتبطة بالتوصيف المنمط للمكان، الذي تحول بدوره إلى أداة للتربح. وفي مواجهة مشروعات التحديث الجبرية، وسياسات التربح

وما تفضي إليه من تأكيد للغيرية، تقدم الأسواق الشعبية بديلاً في ساحاتها التي تفرج عن المقموع في الأحياء الجديدة بالمدن. وكتابة ماهر شريف عن «محطة مصر»، يوضح ما تعانيه المدن العربية من هوية مزدوجة نتيجة مساعي المؤسسة لتزيين المدينة بما هو حديث ولكنه غريب عنها، بينما تعمل الأحياء الشعبية على تكييف المكان لمتطلبات مرتاديه، والقاطنين به. فالشوارع المحيطة بميدان المحطة، أي ميدان محطة القطار الرئيسية بالإسكندرية، يتكيف طابعها تبعاً لتغير مرتاديها في ساعات اليوم المختلفة، فتتشكل هوية المكان وفقاً لممارسة البشر. والفوضى التي تنتاب شوارع السوق، والصخب الناشئ من تجمع الباعة والبشر، كلها علامات تواصل واحتكاك، ودلالات تفاعل وتواصل بين جماعة المشترين، يفتقدها المركز التجاري في الأحياء الجديدة. وتتبدى لنا الصورة أوضح في وصف سوق العريش لأشرف عناني، وأسواق مراكش لإلياس كانيتي، حيث تتحول المساومة بين البائع والمشتري إلى شكل من أشكال المناظرة التي يحق فيها للطرفين التسابق على الفوز.

يهيئ السوق الشعبي جوا كارنافاليا، يعمل على إزاحة، بل قلب المبنى الهرمي المفروض من قبل القوى المهيمنة، ولذا فهو دائماً مستهدف من الدولة، ومن الطبقة الوسطى، والسعي لحجب السوق أو إزالته يقع في إطار أوهام التحديث والتصنيع. واكتشاف العنصر الكرنفالي في المدن، بمثابة نقد لعملية التحديث التي تقضي على خصوصية الهوية، وهذا الموقف النقدي يعد أحد المكونات الرئيسية للحداثة الفكرية. ويتبين لنا هنا ضرورة حداثة الفكر لتقييم عملية التحديث في المجتمع. وحداثة الفكر تنمو بالوعي بكيفية تفاعل العناصر الأساسية في مكونات الثقافة، والتي تشتمل على الفرد، والزمان والمكان.

وتنجح دينا حشمت في «إمبابة مدينة مفتوحة» في الربط بين النظرية النقدية والثقافة الشعبية، بتمثيل النظرية في مؤسسات فعلية، وممارسات اجتماعية. وهي تتبنى منهجاً يساعد على تحليل الأزمات الاجتماعية بوصفها نتيجة لعلاقات غير متسقة بين قوى المجتمع على اختلافها. ويصعب إجمال تلك الأزمات من منظور أحادي بتفسيرها وفقاً لتناقض رئيسي شامل.

وتكشف لنا دينا من خلال تحليلها ظهور جماعات متصارعة، وعناصر اجتماعية نشطة ضد النظام، لا تنتمي إلى طبقة بعينها، أو حزب سياسي، ولكنها تعد جماعات ضغط، تتناحر أحياناً، وتتعاضد أحياناً أخرى، وبشكل غير منسق. تلك القوى المتغايرة الخواص تثير الحاجة إلى تبني مفهوم قومي ينطلق من القاعدة العريضة المتنوعة للثقافة الشعبية، لتجاوز الخطاب الأحادي، والثقافة المهيمنة.

تحرك بنا كتاب الأمكنة ذهاباً وإياباً في عدة أزمنة، لإعادة ارتياد الأمكنة. لذا فلا يتبع ترتيب الموضوعات تطور زمني، أو تقسيم كرونولوجي – ميقاتي – يتابع تقدم الأزمنة. الكتابات على اختلافها تدعونا لمعايشة الأمكنة في أزمنتها المتغايرة، لإدراك ما تنطوي عليه من تناقضات نتيجة التحولات الديموجرافية، والتفاعلات البشرية عبر البيئة المحيطة. فكتاب الأمكنة يقدم محاولات عدة لقراءة الاختلاف، لتبنيه ثقافة الاختلاف.

وعلى المستوى الشعبي، كان أول حدث في مصر هيأ العامة للتعرف على الاختلاف، هو إدخال الترام كوسيلة للنقل العام في شوارع القاهرة. والترام بوصفه وسيلة انتقال، يشفر لنا عملية التنقل، ويسهل رصد التحولات الطارئة، ويكثف في رحلة ما يجنيه المرء من تراكم خبرات لا تحصد سوى على امتداد زمني. وفي كتابته عن «ترام القاهرة»، يشفر لنا محمد سيد كيلاني تجربة اصطدام العامة بالحداثة. فمع إدخال الترام في شوارع القاهرة كوسيلة للتنقل، تشكل التحديث في وعي المصريين في صورته الملتبسة، فغدا نموذجاً للازدهار والانحطاط. فبينما رآه البعض وسيلة «للعصرنة»، امتنع عنه البعض الآخر للتشكك فيما قد ينطوي عليه من تفكيك لما هو سائد. ولكن أهم ما حققه الترام هو التعرف على الاختلاف، فقد أتاح حيزاً يشترك فيه أناس أغراب، يجلسون على مقربة لساعات، وربما يتبادلون النظرات، وهي ممارسات لم تكن متاحة فيما قبل في أساليب التنقل الخاصة، التي كانت تنفرد بها كل جماعة على حد دون مشاركة الجماعات الأخرى.

وفي نهايات القرن التاسع عشر، بدأ التعرف على الآخر عبر ترام القاهرة برفضه، فالغريب اتسم في مخيلة المصري بالغيرية. وتختلف هذه الصورة بتقدم الزمن ورسوخ الترام في شوارع القاهرة كما يتجلى لنا في كتابة صافيناز كاظم. يغدو الترام بتقادمه كائناً أليفاً، جسداً يتسع لكيانات

مازالت تأنس بالآخر، كيانات تختلف، ولكنها تتشارك في معاناة الحياة، وتتآلف بفعل تلك المشاركة. والترام وهو يتهادى عبر شوارع القاهرة العتيقة يتيح لراكبيه تأمل ماضي الأمكنة وحاضرها. ويغدو وجوده الذي يبدو ثقيلاً للكثيرين، عنصراً ضدياً، يعترض طريق وسائل النقل الفائقة السرعة. وهو يشفر ضرورة التحكم في تقنية السرعة ووسائلها، لإتاحة مساحات لتأمل الآخر والإنصات إليه، مما يلمّح إلى إمكانيات التواصل، ومن ثم التعاضد الشعبي، فقد بقي الترام لبقاء من يحتاج إليه.

في قراءة الدلالة الملتبسة التي ينطوي عليها الترام عبر نهاية القرن التاسع عشر والعشرين، تتكشف لنا العلاقة المزدوجة بين العام والخاص. فبينما يجسد الترام الفصل بين العام والخاص في نهايات القرن التاسع عشر، غدا نموذجاً لدمج العنصرين في نهايات القرن العشرين. وهذا التمييز للدور الوظيفي للترام ليس المقصود به الفصل الزمني للتنويه عن مؤشرات التقدم أو التقادم، فالفصل بين العام والخاص يظل في معظم الأحيان ملتبساً للتناقض الذي انطوى عليه مفهوم التحديث. فلم يتماش التحديث الصناعي في المجتمع المصري مع المرجعية الفكرية السائدة، فظل معظم العامة يستقبلون كل ما هو جديد بريبة، بمزيج من الترحيب والرفض، مما عمق الهوة بين العالم الخارجي وعالم الأفراد الخاص. فالدولة – المتمثلة في الطبقة الحاكمة – شاءت استعارة عناصر التحديث بما يجود لها بالمنفعة الخاصة، دون الاهتمام بوقع ذلك على العامة، أو محاولة توفير الآليات اللازمة لحرية المناخ لتهيئة الحداثة الفكرية على المستوى الشعبي. ترتب على ذلك، استقبال العامة لكافة أشكال التحديث الصناعي، والترام نموذجاً، كدخيل على المكان، كائن حديدي ينتمي إلى عالم السحر والجن وليس البشر. غدا الترام وكل ما هو حديث مرتبطاً بالآخر، في مناخ فكري لم تتح له فرصة التعرف على الاختلاف.

والتعرف على الاختلاف يبدأ بالتعرف على طبيعة المكان، فالتعرف عليه يعد أول خطوة لمقاربة الآخر، أو الخروج عن الخاص إلى العام. وتفضي عملية التعرف إلى التكيف مع المكان، أو إعادة صياغة الذات بالاحتكاك بالآخر. وفي مجتمع مازال يعاني من تناقضات التحديث، وقلق إزاء تشكل هويته، يجدر التنقل عبر جغرافيته المتنوعة، والتوقف في بعض محطاته لتأمل ما قد يفوت على الانتباه في زمن السرعة. واللقطات الفوتوغرافية لخالد جويلي، وإسلام عزازي، ومحمد سليمان تثّبت العين على مقاطع من المكان، ومواقف من الحياة تدعو للتأمل لا التلصص، تختلف عما ألفناه في الكروت السياحية. والمشاهد تشترك في نقلها إحساس بالسكينة، وحينما تواجهنا وجوه الشخوص في قطع أمامي، يبدو أنها تباغتنا بنظرة محدقة، فنحن نتساءل ونسائل في آن، مما يمحو الحس بالغيرية الذي يحول دون التعايش مع المكان. أما نبيل بطرس فهو يتدخل في منافذ الإضاءة في لقطاته، ليتجلى لنا الجو السحري المحيط بالمشهد الواقعي. فالوعي بما وراء الواقع الذي تجلى للمصري في البيئة بشكلها البكر، ما زال يتجلى له في بيئته التي تشكلت بفعل متغيرات ثقافية متعددة.

والتنقل عبر اللغة البصرية والمكتوبة في كتاب الأمكنة يكشف عن تنوع المكان، والكيانات الكائنة به، والتنوع عادة ما يعني تجاور الاختلاف. وإدراك هذا التجاور يفضي إلى دراية بالعلاقة بين الأنا والآخر، بين الخاص والعام، ، بين الحدس والعلم، مما يفضي بدوره إلى تلمس أوجه التعددية في الهوية القومية. فالهوية القومية في تشكل دائم، لذا فهناك حاجة لتنمية الحس باحتمالات العيش القائمة في إطارها التاريخي وسياقها الجغرافي. فنحن بصدد تعريف جديد للحداثة لتغدو تجربة حية، وليست محاولة للتنظير المجرد. تتحقق الحداثة بفعل المشاركة الجمعية، الناجمة عن حس خاص بالمفردات التاريخية والموقع التاريخي للذات في علاقتها بالآخر. ومن هذا الموقع، تنتهج الحداثة ثقافة الاختلاف، لا لمجرد معارضة الاتجاه السائد، ولا باللجوء إلى كل ما هو مثير بغرض ترويع الجماعات التقليدية. أما المتبنون لتلك الرؤى المغايرة، فهم المناصرون للجماعات المهمشة، المستبعدة عن التمثيل الثقافي على الصعيد المحلي. فالثقافة القومية لا تنمو في جزء من أرض الوطن دون غيره، ولا تتحدد بدايتها أو نهايتها بتوقيت محدد، بل هي ثمرة تفاعلات كافة المتغيرات الطارئة على جغرافية الوطن. ووجود الفرد في الحاضر لا يكتمل سوى بوعيه بماضيه، وقدرته على إعادة صياغة حاضره، والتنبؤ بمستقبله يرتهن بقدرته على مزامنة المتغيرات. ووعي الفرد بمكانه تاريخياً وجغرافياً، يساعده على صياغة خصوصية ثقافته، وتأكيد مكانته، ومن ثم تحقيق المعاصرة على المستوى الفردي والجمعي.

دلدار حسن في تجربته التشكيلية

ما لدورور بصوته العذب، الجارح

فارس الذهبي ★

«لكأني بالشاعر ينذر صديقه دازيت، الذي يأخذ عليه انهزاميته، بل يحذر قارئ كتابه، بما معناه: يجوز لكل إنسان إبداء رأيه، واذا كنت تنازعني في هذا الحق، لا تطالعني. إن منح كل شخص الصلاحية المطلقة في الإعراب عن فكرته هو أفضل وسيلة للتفاهم وإنهاء النقاش. لكن وضع هذا المبدأ قيد التنفيذ هو أصعب مما يظن البعض. كل واحد يعتقد أنه المصيب وغيره المخطئ. ويريد أن يفرض وجهة نظره بتسلط على الآخرين. إن المنطق أداة خطرة، إذا سخرناه لخدمة غرائزنا، لأنه يستطيع أن يكسو أكثر الخواطر ضلالا برداء من المعقولية يقنعنا بها. إن النزوات والأهواء الخاصة، إن الاستدلالات النسبية، قد تستطيع، إذا استعانت بقوة الجدل، أن تتراءى أمامنا، بمظهر اليقينيات المطلقة واللاشخصية. لكن إذا نزعنا عنها طلاءها السفسطائي، لتبدي لنا ما يختبئ وراءها من غرور وإدعاء، ومواقف فردية ضيقة»

– عشت الموت، عشت تحت ضغط فكرة الشر.

– الوجوه على بشاعتها، جانب من حقيقة الإنسان.

– كيف اختفت ملامح الوجوه تماما أو تعوعجت لدى شاب في الثلاثين من عمره.

– كيف نواجه نسمات الحياة بالبصاق والشتائم.. أقذعها

– كيف نواجه الموت وبعدها... ماذا...

– ماذا أفعل بقلة النوم وايزودور دوكاس.

حتما وعند مشاهدة المرء للوحات الفنان دلدار فلمز في تجربته الأخيرة يصاب بصدمة عدم الفهم لما يرى.

فدلدار في لوحاته المستوحاة من موت والده ومن تجليات تأثير أناشيد مالدورور تكسر أفق توقع العارف بدلدار الشاعر الفنان المرهف الذي لا يوحي حضوره ولا حديثه وحواره اللطيف معك بما ستراه على قماش أو ورق.

وحتى وان كنت مضطلعاً على أشعار دلدار– قريبة النشر– والتي تحمل من حزن المساحات الواسعة في الجزيرة.

- أمسح النهار بالليل- دلدار فلمز

الذين أغلقوا الباب
ورحلوا في حنين كاذب
تركوا دموعا على اللحاء
أين الذي كان متوجا بالأمس
ويداي في كل هذا التعب
والوردة الخيانة مغروسة
في قميصي القديم
وصباحا تذرف لون الحقيقة
أستيقظ في نزق مبكر
تائها بين الجهات
وتواقيع مثبتة على الجدار
غرفة تحتوي أشياء تافهة
من العابرين
لم يرني حتى جدا، جدا
إلا أبو اميل وسراميكه

★ كاتب من سوريا

التي تغطي جدران حانوته
ثم وحيدا عدت أحترق
كورق سرخس في فلتات أوزون
وأحلم بأصدقاء يأكلون من أكتاف
في فيضان الخيانات
أمسح النهار بالليل
وأمر على حانات رخيصة
ورائحة الخمر على شفتي المتيبستين
وحيدا على الطاولات والآرائك الخبيثة
تشدني إلى الذي مضى
وأبحر في مركب من متاهات
نحو العتبة المجهولة
في المجهولة.

والمكتنزنة ببنية تراب الشمال السوري وزرقة أنهاره ومهرجان ألوان الثياب الكردية والعربية هناك فأنت حتما لن تصمد أمام التساؤل عند مشاهدة الرسوم.

من أين لك هذا....

هل تحمل كل هذا في قلبك يا صغيري

لكن الحقيقة تبدو جلية وواضحة تماما بعد الحوار مباشرة: كل منا يحمل ما في قلب دلدار لكنه الأشجع والأشجع...

في نظرية القبح الميؤوس منه- القبح الجميل، أو ما اقبحك... ما أجملك- لا يستبعد دلدار فلمز القيمة الجمالية لما يتفاعل داخل أفكاره وأحاسيسه وانما هو يعبر عن جمال الحياة ومحسوساتها بقبح.

هذا القبح/ الجميل الذي يفرزه دلدار فلمز بألوانه وفرشاته ضرب على قماش شادر، ضربا بالسكين: يلطخ ما تراكم لسنين وسنين من ذاكرتنا البصرية التي تهالكت على اجترار الواقعية والبورترية والصمت والانطباعية تلك التعبيرية في مرآة دلدار التي تعكس ما يراه:

وجوه، حالات، جمل، أشعار امتزجت بأشعار لوتريامون الذي لم يصمد أمام آلام رأسه المطروق بمطرقة هائلة- من ناحية وبآلامه الشخصية التي عبر عنها ببدائية طفل صغير أراد أن يواجه شظف الحياة بزهرة لكنها ذبلت

فانتقم.... بنبل

عندما يرسم دلدار يستسلم لتوجهات جهازه العصبي المفعم بأناشيد مالدورور وآلام الجيل بل آلام الفرد تجاه المجتمع والقدر جفاف الوجوه يعكس بحيادية وموت الفعل الميت الذي يستحق رد فعل من جنسه.

ليس لرسمه رسالة انه تفريغ عن شحنات تراكمت وتراكمت ليكون صاعقها للانفجار أناشيد الموت والألم أناشيد غناها هو يتوجه مرة الى اللوحة ومرة الى النافذة ليرى ما يراه أو ما يريده من الشمال الوحيد المهمل.

وما نتج ليس الا صور على الناس أن يقرؤونها كما يشاؤون الحياة جدا قاسية ونحن لا نحس بالجمال حتى نفقده فما رأيكم بأن أعطيكم جرعة من ما آراه وحتما في النهاية يكون العمل الابداعي بحد ذاته عملاً شرساً، أناشيد بصرية موجودة في رؤوسنا جميعا قد تؤرقنا قد لا تفعل لكن الأسوأ ان نتعايش معها.

أناشيد بصرية نغنيها جميعا سوية كل يوم منا من يتفرد بها ومنا لكننا حتما لن نملك أن نخرجها.

لكن دلدار بصقها من داخله «تشوهات اصابت أرواحنا وما يزال يخفي الكثير منها» كونه انسانا فقط

وكوننا بشرا أيضا لم نتعود النظر إلى مثل هذا القبح والتشويه الجميل فحتما نحن أمام إشكالية

أنتقزز مما نراه أم نفزع، أنصفه بالرهيب والمفزع أم نتباهى بما نراه ان فلاسفة علم الجمال اختلفوا كثيرا حول مفهوم القبح وجماليته ولكن الانسان بطبيعته يعشق أشياء كريهة ويحب أمورا بشعة حقا من أفلام الرعب الى مسرح القسوة الى التراجيديات الدموية وأشعار لوتريامون معزقة السوداوية.

من هنا فالإنسان لا يعي إلا ما يقارب ذهنيته لكنه في لا وعيه يتقبل أمورا سيئة.

لذلك فكل شيء جميل لأن كل شيء قادر على أن يجذب انتباهنا ويسلبه بدرجات متفاوتة قد يكون أكثرها تطرفا هو تشوهات الوجه والروح لذا فدلدار قام بجرأة وبحركة اقتناصية منه بعرض شرائح من أذهاننا مزجها بآلام رأس مالدورور.

في عام ١٩٦٠ قذفنا الشاعر أنسي الحاج بقصائد نثره الشهيرة «لن» تلك المرعبة والمقززة والتي تثير حتى الخوف مما قد يفكر به ذلك الشاب لكنه وفي حوار لاحق مع الشاعر نوري الجراح يصرح بأنه قد أفرغ شحنات كبيرة ومرعبة في لن وحتى هو لا يستطيع قراءته الآن فهل ستنحني خطوط دلدار الحادة والهندسية هل ستلين فرشاته دون أن تقطع أوصال النسب التشريحية

هل ستهدأ ألوانه ويعود الى عالم جمالنا أم سيستمر مع عالم جماله المسحوب والمجرور خلفه من الشمال البني حتى دمشق.

نافذة يوسف الصايغ

أثير محمد شهاب★

(١)

أصبح لمفهوم النافذة في النص الشعري المعاصر دلالة مكانية، تستدعي البحث في ماهية النافذة وأبعادها المكانية داخل شاشة الشعرية العربية، ومن ثم تحديد وظيفة وموقع الراوي داخل بنية المكان، وقدرته على الظهور والاختفاء بازاء فعل الحديث.

وفعل النافذة داخل مساحة النص الشعري- توجيه قرائي نحو مساحتين تصورتين، الأولى الشخصية/ الداخل- المكان- والشخصية/الخارج ، وقدرة الداخل/ الخارج في التماهي داخل حقل اللقاء بصريا.. لمسيا.

يسعى النص الشعري المعاصر الى توطين دلالة النافذة داخل جغرافية المكان الشعري، لما تنطوي عليه النافذة من بعد حاجزي ما بين شخصيات النص، فالنافذة تستدعي الحجز والعزل ما بين شخصيات النص كافة من جهة، وسرعة الراوي في سرد الأحداث من جهة ثانية. أما الإشكالية التي يواجهها النص، هي سرعة الكاميرا- الرائية، وحساسيتها في الانتقال من الداخل/ البيت إلى خارجه، وقوة تركيزها على الشخصية الشعرية من دون الاهتمام بأدوات النص كافة، فالشخصية/ الداخل تتطلب ديكورا واضاءة خاصة، في حين الشخصية/ الخارج تقترح ديكورا واضاءة مغايرة، وهذا التباين أسهم في خلق إشكالية شعرية كبرى، بل إن شخصية/ الخارج تقترح حركة واسعة داخل إطار المكان المفتوح، في حين الشخصية/ الداخل تتقيد في فعل الحركة داخل إطار المكان المغلق.

(٢)

يسعى الشاعر يوسف الصائغ في مجموعته الأخيرة (استيقظ يا يوسف) إلى ترسيخ دلالة النافذة، حتى أننا نجد أن الشخصية/ الداخل هي شخصية ذكورية، في حين الشخصية/ الخارج انثوية، وهذا التباين يمثل قلق الشاعر بالأساس، فالنافذة محطة للانتظار والمشاهدة لما يجري في الخارج، أي أن ركون الشخصية الشعرية عند النافذة يمثل قلق البحث، فقصيدة (اعتذار) تعلن مفهوم القلق منذ اللحظة الأولى بتكريس مكانية جلوس الشخصية عند الشباك، والاعتذار عن المغادرة:

أجلس في الشباك أنتظر

قد ينطفئ القمر

أو ينقطع المطر

أو يأتي أحد يسألني

أن أترك هذا الشباك

فاعتذر...

ففعل (الانتظار) يؤكد صيرورة القلق والبحث، لذا تتأسس شعرية النص عند نهاية القصيدة (اعتذر)، لكن فعل الاعتذار محاولة جديدة وذات حيوية في البحث والجلوس المستمر عند النافذة والاعتذار عن تركها.

وتلعب قصيدة (جوع) لعبة ذكية في رسم أبعاد الشخصية الشعرية وتحولاتها من الداخل الى الخارج، بتنصيب الكاميرا/ الرائية داخل المكان المغلق، لتمارس الشخصية/ الخارج فعل التلصص.

كل يوم

حينما يقبل الليل

تجلس جارتنا خلف شباكها

وتروح تراقب...

حتى يحل الهزيع الأخير

ويخلو الطريق

عند ذاك...

أراها تغادر شباكها

ثم تخرج من بيتها متلصصة

وتروح تفتش في المزبلة

تمارس الشخصية الشعرية فعل التلصص داخل المكان (خلف شباكها) مطلع النص، في حين يأخذ المقطع اللاحق دلالة تحول الشخصية من الداخل الى الخارج لـ(تفتش في المزبلة)، و(يحل الهزيع الأخير، يخلو الطريق، ينقطع السابلة) تصميم ديكوري لمشهدية الخروج وأجواء المناسبة بازاء قلق الشخصية وذكائها التلصصي.

إن قلق الركون عند النافذة، جعل من عين/ الراوي في تلصص مستمر لمتابعة أخبار (المكان/ الخارج الداخل).

ينهض النص ← مرة جديدة ← على جعل الكاميرا الرائية ذات بنية درامية، نتيجة سرعة تحولاتها بين الداخل/ الخارج، وتداخل القص مع الفعل الشعري (تجلس← تروح ← تخرج ← تفتش في المزبلة) جعل ثمة تطورا دراميا متناميا من خلال متابعة الكاميرا مشهدية البحث.

تشكل دلالة النافذة قدرا كبيرا لمشهدية النص، من خلال استثمار الشاعر تكرار الظرف الزماني (كل يوم) دلالة على استمرارية الحدث التلصص عن طريق النافذة، وتنصيب الكاميرا (أنا/ الراوي/ الشاعر/ الكاميرا) داخل فعل المكان البيتي، أثبت تلصص الراوي في متابعة مشهدية المرأة التي تفتش في المزبلة.

إن إثبات أهمية النافذة داخل مشهد النص الشعري، يؤكد حساسية الكاميرا وأبعادها التلصصية في تصوير اسرار الشخصيات الشعرية داخل مشهد الشعرية العربية، وتجسيد فعل النافذة يؤكد أهمية النافذة بوصفها ديكورا فعالا داخل سينمائية النص الشعري، إذ أن فعل أنا/ الراوي/ الشاعر/ الكاميرا يضمن دلالة التقارب المفهومي ما بين فن السينما والشعر.

★ .كاتبة من العراق

قراءة في مجموعة «رياح للمسافر بعد القصيدة»

للشاعر العماني هلال العامري

صبري مسلم*

يعطي السياق الشعري للحوار طابعا خاصا يختلف بالضرورة عن دوره في الفنون المسرحية والقصصية.. وما من شك في أن الحوار يبدو عارضا في القصيدة، وقلما انتظم قصيدة بأكملها في حين أنه أساسي في فن المسرح والفنون القصصية عامة. وحين ينتقل الحوار من جنس أدبي الى آخر فانه لا يفقد وظيفته الرئيسية التي ينهض بها في الفنون القصصية عامة. فهو بالدرجة الأساسية يكشف عن طبيعة الشخصية الانسانية التي تأتي في اطار العمل القصصي أو المسرحي. وينهض بالمهمة ذاتها في الشعر حين يكشف عن أعماق الشاعر وطبيعة همومه وتطلعاته ولا سيما في نمط الحوار الذاتي (Monologue) الذي تتجلى وظيفته الرئيسية في تقديم المحتوى النفسي للشخصية والعمليات النفسية لديها دون التكلم بذلك على نحو كلي او جزئي... لأنه يقدم محتوى الوعي في مرحلته غير المكتملة قبل أن تتشكل للتعبير عنها بالكلام عن قصد».(١) وقد يتخذ الحوار الذاتي أكثر من مظهر، فهو قد يبدو على شكل مناجاة لشخص آخر او لمعنى من المعاني على أن تجري المناجاة داخل ذات الشاعر. وحين لا يؤدي الحوار الذاتي ما يريده الشاعر فانه يلجأ الى البوح بمعاناته في إطار ما يدعى بالحوار الخارجي (٢) (Dialogue) الذي قد يوجه لشخص أثير الى قلب الشاعر أو إلى رمز من الرموز المحملة بالايحاءات. وهو قد يظهر بأكثر من هيئة بدءا بالبوح الهامس وانتهاء بالهتاف الصاخب الذي قد يتطلب السياق الشعري حين يحس الشاعر بأن الصوت الخافت في داخله لا يكفي لتغطية مساحة احساساته. وإذا شاء الشاعر أن ينسج قصة شعرية أو قصيدة قصصية (٣)، فان دور الحوار في هذه الحالة يقترب من دوره في فن القصة عامة حيث يعطي صورة أكثر وضوحا عن شخصيات القصة الشعرية، ولذلك قيل عن الحوار الجيد بأنه «ذلك الطابع الذي يتسق به الكلام بطريقة تجعله يثير الاهتمام ويستفز المشاعر باستمرار».(٤) وهذا يعني أن الحوار لا يقف عند حدود الكشف عن طبيعة الشخصية بل انه يشيع الأجواء المناسبة لطبيعة القصيدة على أن يرد بشكل مكثف بحيث يؤدي دورا فنيا دالا.

ونادرا ما يأخذ الحوار في اطار القصيدة طابع الجملة الخبرية ذات الطابع التقديري اذ كثيرا ما يأتي على هيئة استفهام او نداء أو سواهما من الصيغ التي تدخل في اطار ما يدعوه البلاغيون بـ(الانشاء)(٥). حيث تدعو مثل هذه الأساليب القارئ الى التفاعل مع أجواء القصيدة فضلا عن أن الحوار الشعري يحظى بالصور الفنية التي قد يخلو منها الحوار في دائرة الفنون القصصية والمسرحية. ذلك أن الحوار الشعري جزء من نسيج القصيدة ولابد للشاعر من شموع الصورة الفنية يضيء بها جنبات قصيدته وأرجاءها.

ويمكن للحوار المصوغ صياغة شعرية أن يمنح ايقاعية مضافة لايقاع القصيدة، فهو بطبيعته ذو طابع صوتي يعزز الصورة الفنية ذات الطابع السمعي من جانب ومن الجانب الآخر فانه يمكن أن يشيع الحيوية والحركية في غضون القصيدة وأن يكسر الرتابة ويؤدي الى تنويع الأجواء وأساليب التعبير.

إن الحوار أداة فنية مهمة في يد الشاعر إذا استطاع أن يفيد منها في القصيدة وبما ينسجم مع أجوائها وتطلعاتها. ويبدو أن طبيعة بعض القصائد تفرض طابعا حواريا يلجأ إليه الشاعر بناء على سياق قصيدته. وهذا ما سنقف عنده عبر المجموعة الشعرية الموسومة «رياح للمسافر بعد القصيدة» للشاعر العماني هلال العامري حيث ستكون هذه المجموعة ميدانا تطبيقيا للحوار حين يأتي في سياق القصيدة الشعرية. ومنذ عنوان قصيدة «وللشعر أهتف يا أيها الشعر» (٦) نلمس هذا الطابع الحواري الطاغي على أجواء هذه القصيدة. ومنذ مقطعها الأول الذي يشكل استهلال القصيدة فان الشاعر يحاور حلمه إذ يقول:

* باحث وأكاديمي عراقي يقيم في اليمن

يجنح حلمي بعيدا
وأسأله مرة: ألا تستريح قليلا
لأنصب من رغبتي خيمة للصباح؟

حيث يتأنسن الحلم وأداة الشاعر في هذه الأنسنة هي الحوار الذي يتحول الى قرينة استعارية وفي اطار اللوحة الشعرية التي يرسمها الشاعر للحلم رغبة منه في إشاعة أجواء الألفة والانسجام بينه وبين الحلم من جانب ومن الجانب الآخر الكشف عن هذا التضاد الحاد بين الشاعر وحلمه إذ لا يريد حلمه أن يستقر وبمجرد أن ينتهي التساؤل يعود الشاعر الى ذاته ورغبته في أن يهدأ قليلا إذ أن طموحه وأمانيه التي عبر عنها لفظ (الحلم) لا تدعه يستريح. ويشي التساؤل بضيق الشاعر وبرحه بسبب من انطلاقة حلمه إلى آفاق لا حدود لها، وهو ما أفصح عنه التجسيم الاستعاري الذي أوحت به لفظة (يجنح)، وهي تسبغ على حلم الشاعر سمة الطائر الحر الذي يشق الفضاء ويقطع الآماد عبر الأفق اللامحدود. وتعكس الخيمة هنا وقد وردت في غضون حوار الشاعر مع حلمه ايحاءات الراحة والحرية معا ولذلك انتقاها الشاعر ولم يستبدلها بلفظ البيت الذي قد يبدو قيدا من نمط آخر، ما دام الشاعر يود أن يستريح من قيود الحلم وتحكمه. وقد انتقى الصباح كي يحل في تلك الخيمة إيحاء بأن الشاعر يود لو يبدأ بداية أخرى غير التي بدأ بها حياته. وهذا تماما ما يوحيه الصباح الذي هو قرين الانبلاج والتجدد.

وفي المقطع السادس من قصيدة «وللشعر أهتف يا أيها الشعر» يحاور هلال العامري الشعر متخيلا إياه صديقا يعي همومه ويستوعبها مستثمرا عطاء التشخيص الاستعاري في قوله:

وللشعر أهتف يا أيها الشعر
يا منتهى نبضات التمرد
يا قمر العتمة الحالكة

يعكس الحوار هنا رؤية الشاعر للفن الشعري الذي يعني لدى الشاعر التمرد والتجاوز والانطلاق فضلا عن أنه نبراس وقبس ومنار. ويستقي هذا من صورتين شعريتين إحداهما تجسم الشعر قلبا بدلالة (نبضاته) وتحيله الأخرى (قمرا) لا تصمد الحلكة أمامه. وهذا يعني ضمنا أن (هلال العامري) يؤمن برسالة الشعر والشاعر، وهذا ما يتأكد لنا في قصائد أخرى عبر هذه المجموعة الشعرية (٧) ويؤدي تكرار أداة النداء (يا) ثلاث مرات أكثر من هدف. ففي الوقت الذي يفرغ الشاعر فيها آهته وبما ينسجم مع صوت المد في آخرها، فانه يسبغ تنغيما لا يخفى على السطور الشعرية الثلاثة.

ويأخذ الحوار طابعا آخر في قصيدة«آية الحب، آية الحياة»(٨) إذ يكون حوارا خارجيا بيد أنه من طرف الشاعر حسب إذ لا نسمع صوت الحبيبة في القصيدة حين يقول الشاعر في أول مقطعين له منها:

تكونين/ أو لا تكونين/ ضرب من الغيب
سلسلة من غبار
وأحلام قافلة قد أناخت ركاب الكآبة فينا
ليعمرنا الصمت والخوف والانتظار

ينم المقطع الشعري عن حيرة الشاعر وعن تداخل الهم الفردي مع الهم الجماعي في ذاته، وليس أدل على ذلك من لجوئه إلى ضمير المتكلمين (فينا، ليعمرنا). ونلمس منذ السطر الشعري الأول طابعا قدريا يسلس فيه الشاعر قيادة للغيب. وتغلب عليه نغمة حزينة، لا سيما ان الكآبة قد حلت في أعماق الحبيبين، ولا يبدو أنها ترغب في الرحيل بعيدا عنهما. ويأتي الصمت والخوف والانتظار على هيئة قرائن أخر للكآبة الثقيلة. ولا يستسلم الشاعر لمثل هذه الأجواء بل يشرع بفتح النوافذ إيمانا منه بأن الحب قرين الحياة ورديفها، وهو ما يستنتج من عنوان القصيدة (آية الحب، آية الحياة) ولذلك يحشد مظاهر تزخر بالحياة أبرزها البحر الذي يستقر في أعماق الشاعر بوصفه عالما يعج بالصور الحية. ويمضي الشاعر في انتقاء صور الحياة المقترنة بحضور الحبيبة وبما ينسجم مع البؤرة الأساسية في هذه القصيدة وهي المستقاة من عنوانها (آية الحب، آية الحياة) إذ يقول:

فما كنت يوما سألتك أن تقنطي من هواي
ولا أن تعيشي مع اليأس والذكريات
لأني أحبك أغنية في شفاه الصغار
وإني أذكر أني عشقتك مثل الوجود
وإنك كنت اختصار النساء
وإنك كنت الصباح الجميل، الجميل
وانك كنت القصائد والشعر في كل دار

وهنا ينطلق الشاعر من ذاته بدلالة ضمير المتكلم (كنت، سألتك) وياء المتكلم (هواي)، ويعزز هذه الذات عبر أسلوبي التكرار والتوكيد في (لأني، وإني، أني) بعد أن بدأ قصيدته منطلقا من إحساسات الجماعة المعبر عنها بضمير المتكلمين. ويفيد الشاعر من أسلوب النفي في السطرين الشعريين اللذين استهل بهما هذا المقطع بهدف رفض مظاهر اليأس وغياب الحب الذي يعني لديه الموت على وجه الدقة إذ أن حضور الحب يعني حضور الحياة والدليل على هذا إضمامة الصور الشعرية التي تلت هذا الرفض للقنوط

واليأس. ولذلك يقترن الحب بأغاني الأطفال القريبة من الفطرة الخيرة، ويكون الحب مضاهيا لوجود الشاعر في هذه الحياة. وأن الحبيبة تعني الخلاصة لنساء الأرض جميعا. وتتداعى الصور الشعرية على ذهن الشاعر، وكلها استجابة لاحساسه بالحياة في ظل حضور الحب وبالموت في غيابه حيث تعني الحبيبة البدء والاشراق المتمثلين بالصباح الجديد. وبقدر تعلق الشاعر بهذه الحبيبة فانه يعشق القصائد والشعر. وهو يرى أن الشعر يساوي وجود الحبيبة إيمانا منه بأن الشعر رسالة تحمل في طياتها الحب والحياة.

ويختم هلال العامري قصيدته (آية الحب، آية الحياة) بأسلوبه الذي يفتح كوة في الجدار الصلد مهما كان قاسيا وصفيقا ينفذ من خلالها الى الحياة تماما كما كان يفعل حين ينجح في ايصال حبه الى من يحب حيث يتخلص من الحصار الموحي بالضيق والاختناق.

وربما يخشى الشاعر الحوار وما يجره من عذاب اذ أن الحوار قد يرتبط بالأسئلة الكبيرة المتواصلة التي تلح على ذهن الشاعر إذ يقول في قصيدته «رياح للمسافر بعد القصيدة» (٩) وهي التي استأثرت بعنوان هذه المجموعة القصصية:

إلي ببعضٍ من الصمت

إن الكلام يثير السؤال وراء السؤال

ويولج قائله في دهاليز قعر الزنازين

يدخله في فيافي العذاب

ويأتي الكلام هنا رديفا للحوار، ذلك انه السؤال تلو السؤال مما يفضي الى استفاقة الجراح. وربما جرت الأسئلة إلى ما لا تحمد عقباه. في حين إن الصمت السلبي لا يثير المتاعب في ظل الظروف القاهرة التي يعيشها الانسان العربي عامة. ويتضمن هذا النص دعوة الى حرية الرأي والتعبير اللذين لا غنى للطبيعة البشرية عنهما.

وفي «قصة عاشقين في مرفأ الزمن» (١٠) يتحاور العاشقان حين يتحول الحوار إلى متعة وبهجة تفضيان إلى أن يتجاوز العاشقان حدود الحوار في قول الشاعر:

من الشبق المتوهج في الظلمة الدامسة

تجيء إليه تحاوره

تفتح القلب والشهوة الناعسة

تمزق حد الحوار

وتلغي القرار

وتقذفه في الحصار الذي يلتقي بالحصار

إن المرأة في هذا المقطع الشعري لا تكتسب سمة التجريد المرتبط بالحب، بوصفه قيمة عليا من قيم الشاعر حيث تقترن بالوجود وبالحياة المطلقة كما شهدنا هذا في قصيدة سابقة بل إنها هنا امرأة عابرة تظهر كومضة برق خاطف وتغيب فلا تترك خلفها إلا كما يترك الحلم العابر. ولذلك فانها تأتي من أعماق ظلمة دامسة تكمن في داخل النفس الانسانية وتختفي بعد لحظات في الزوايا والطرقات فكأنها لم تظهر في حياة الشاعر.

وفي قصيدة «لعام مضى لعام جديد سيأتي» (١١) يأخذ الحوار شكل البوح أمام الحبيبة التي تكون رديفة للحياة والضوء والخبز والزيت في قول الشاعر:

وأنت بعيني بريق البصر

وأنت حواري

ودفئي الذي أستظل به في ليالي المطر

ويفيد الشاعر من عطاء ثلاث حواس توغلت إلى نسيج صوره الشعرية الأولى: حاسة البصر إذ يقرن الشاعر الحبيبة ببريق بصره والثانية هي حاسة السمع المستقاة من قول الشاعر (أنت حواري) حيث يسعى الشاعر إلى امتاع أذنه بصوت من يحب. ويأتي الدفء كي يؤكد حضور حاسة ثالثة هي حاسة اللمس. وحين يتلاحم تأثير ثلاث حواس، فمعنى ذلك تكريس تأثير اللوحة الشعرية وتعزيز وقعها.

وفي قصيدة «تكوين للخليقة الأولى» (١٢) يحضر الحوار كي ينتظم القصيدة كلها. وهو يطالعنا عبر محاورة الشاعر لامرأة تبدو رمزا للأنثى بوجه عام اذ يقول:

يا امرأة في كل الأزمان

هزي أرداف همومك هزا

ودعيها تنساب بأرض النسيان

وكأن الرقص يعين تلك المرأة على أن تتخلص من همومها التي هي هموم الشاعر ذاته وقد أسقطها على تلك المرأة. وتكمن ثنائية متضادة في قول الشاعر (هزي أرداف همومك هزا) إذ أن مثل هذه الحركة تشي بالرقص الموحي بالبهجة والحيوية في حين انها ترد في سياق حزين وهي تسند إلى الهموم في سياق الاستعارة المكنية التي تؤنسن الهموم وتهبها ما للانسان من أعضاء وسمات.

وكما خاطب الشاعر المرأة فانه يحاور الوردة التي هي المرأة أيضا على الصعيد الرمزي، وربما تكون قسيما رمزيا للحياة أو الطبيعة التي يلجأ إليها الشاعر حين تستبد به الهموم وتحاصره إذ يقول:

هُبي يا وردة هذا الموج الدافق

واكسي الزبد المنشق بياضا

أول لوناً أحمر

أو أخضر

فالبحر له طبعان

حيث تقترن الموجة في مخيلة الشاعر بالوردة، وهي وردة تكتسب لونها من لون الأفق، وقد نسب لها الشاعر طبيعتين إحداهما: الثورة والتمرد اللذان اصطبغا باللونين الابيض المرتبط بالزبد والأحمر الدال على الموت والمستمد من لون الشفق المؤذن بالغروب والأفول. والأخرى الحياة والطمأنينة اللتان عبر عنهما اللون الأخضر بايحاءاته المفصحة عن النضارة والنماء.

وينسب الشاعر الحوار للماء إذ يقول:

يقذفني الماء بعيدا

وبعيدا يقذفني

ويعود الماء ينادي

«.. لن توقف ما يجري

لن توقف مكتوبا.

في صفحات العمر المنسية

لن تقرأ اقدارك

في زمن يسحق فيه الانسان...»

وانتقاء الشاعر للماء محاورا ينطوي على أكثر من دلالة، فالماء رمز من رموز الحياة والخصب، وصوته يشي بالعنفوان والحركة الدائبة. لذلك يبدأ الماء حواره مع الشاعر بأن يفصح له عن طبيعة الحياة الجارية وان الشاعر لا يستطيع ايقافها مع رنة حزن قدرية. ويمهد الشاعر لهذه المحاورة التي جرت بين الماء والشاعر بتكرار«يقذفني الماء بعيدا، وبعيدا يقذفني» حيث يشع بعد دلالي مفاده أن حركة الماء المعبرة عن حركة الحياة هي التي تسير الشاعر فتقذفه بعيدا عن مجراها وأما البعد الآخر فانه ايقاعي يهب المقطع الشعري قدرة مضافة على التأثير لا سيما انه مستمد من حركة الماء الدائبة. وينطبق هذا تماما على التكرار الذي ورد على لسان الماء المؤنسن وهو يخاطب الشاعر في سياق تشخيص استعاري ينتظم هذه اللوحة اذ يتكرر قوله (لن توقف) مرتين. ويعود على حرف النفي (لن) الذي يعني النفي المطلق في الماضي والحاضر والمستقبل كي يسنده إلى فعل آخر (لن تقرأ....) إفصاحا عن الاستسلام والاحباط الذي يعيش فيه الانسان في هذا الزمن الذي أدانه الشاعر.

وينتقي الشاعر رمزا آخر من رموز الحياة، وهو الصباح قرين البدء والميلاد الجديد، فيسند إليه حوارا مع الفجر الطالع في قوله:«والصبح ينادي أرملة الفجر الطالع»، ومع أن الصباح والفجر يشيان بالتجدد والمسرة فان الشاعر أوردهما في سياق كئيب إذ أن الصباح لا يمكن أن يطل ما لم يحتضر الفجر وهي صورة تتناسب والسياق الشعري الحزين الذي بدأت به القصيدة. ومعنى هذا أن الجديد لا يأتي بالضرورة إلا على أنقاض قديم. وهذا هو شأن الحاضر الذي لا يمكن أن يقبل إلا على أشلاء ماض ينحسر. وكأن الشاعر رصد حركة الحياة الدائبة عبر هذه الصورة الشعرية ومن منظور داكن.

وإذا كان لابد من سطور أخيرة تختم بها هذه الدراسة التي انصرفت إلى الحوار في مجموعة رياح للمسافر بعد القصيدة للشاعر هلال العامري. فان الحوار بدا ملمحا مهما من ملامح القصيدة في هذه المجموعة. وهو أسلوب فني يأتي في نسيج القصيدة مضفيا عليها الحيوية والحركية. والحوار قد ينتظم القصيدة كلها ويطبعها بطابعه وربما يكتفي بجانب منها حسب. ولا ريب في أن الحوار حمل أفكار الشاعر وأظهر أحاسيسه سواء أكان على هيئة حوار مع الذات أم على شكل كلام يجهر به الشاعر ويوجهه الى شخص أو معنى كالحلم والشعر أو شيء كالبحر والماء. ولقد أجرى الشاعر الحوار على لسان الماء والبحر والصباح في سياقات شعرية مختلفة. وجاء الحوار على أكثر من مستوى صوتي بدءا بالمناجاة مع الذات ومتدرجا في صيغته المجهورة ما بين البوح والنداء صعودا الى الهتاف والصراخ. وتشيع في حوار الشاعر أساليب النداء والاستفهام والطلب والتوكيد والتكرار وسواها من الأساليب وبما ينسجم مع طبيعة القصيدة وأجوائها الحية.

الهوامش

* هلال العامري«رياح للمسافر بعد القصيدة، ١٩٩٣.

١ – رويرت همفري، تيار الوعي في الرواية الحديثة، ترجمة د. محمود الربيعي دار المعارف بمصر، ط٢، القاهرة ١٩٧٥، ص٤٤.

٢ – مجدي وهبة معجم مصطلحات الأدب، مكتبة لبنان، بيروت ١٩٧٤، ص١١٠.

٣ – أورد الدكتور جلال الخياط مصطلح القصة الشعرية في كتابه: الأصول الدرامية في الشعر العربي، دار الحرية للطباعة، بغداد ١٩٨٢، ص٧. وأطلق الدكتور عزالدين اسماعيل مصطلح القصيدة القصصية في كتابه: الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، ط٣، بيروت ١٩٨١، ص٣٠.

٤ – روجرم. بسفيلد (الابن)، فن الكاتب المسرحي، ترجمة: دريني خشبة، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٨، ص٢١٨.

٥ – ينظر: الخطيب القزويني، الايضاح في علوم البلاغة، تحقيق: د. محمد عبدالمنعم خفاجي منشورات دار الكتاب اللبناني ط٥، بيروت ١٩٨٠، ص٢٢٧، وما بعدها.

٦ – هلال العامري، ص٥٣.

٧ – نفسه، ص٧٣، ص٩٣.

٨ – نفسه، ص٨١.

٩ – نفسه، ص٨٧.

١٠ – نفسه، ص٩٥.

١١ – نفسه، ص١٠١.

١٢ – نفسه، ص١٠٧.

الغيرية والمتخيل النقيض

قراءة في

قصص «زينة الحياة» لأهداف سويف

شرف الدين ماجدولين *

تمثل الصلات المفترضة بين الذوات الانسانية انشغالا مركزيا في حقل الجمالية السردية؛ فالجوهر الحقيقي للشخصيات الروائية والقصصية والسينمائية يكمن في قدرتها على ترجمة وعي « خاص » بالآخرين، وتهيئة مجال رحب لممارسة التأويل الذاتي لـ« الكيانات » الغريبة، وتقديم حقل مثالي لمجاوزة الضرورة في استجلاب مهارات البيان، ومقومات الايهام، ومكونات التمويه والتلاعب التصويري. لا جرم، إذن، أن يطغى « سوء الفهم »، ومن ثم التوفيق بين الأضداد، على العلاقات بين الذاتي والغيري؛ بحيث تضحى أهداف السلب والإثارة، والمزج بين قيم العجائبي والطقوسي والغريب غير العقلاني، والغرائزي، المختلف في سمات تجليه، سمة مهيمنة على رصيد هائل من الأدبيات المنتجة بصدد « الأجنبي ». الأمر الذي جعل ماهية الآخر بما هو قيمة ذهنية « محايدة »، ووجود إنساني « مستقل » عن العواطف والأساطير والقيم الرمزية المضافة، شيئا مفقودا، أو هامشيا، يكتسحه الغموض والالتباس الصوريين.

وفي مرحلة شديدة التعقيد من السيطرة المباشرة للغرب على البلدان الثالثية، جرى تشييد نمط من الإنشاء الأدبي يستهدف تكريس «علاقة نوعية» مع «الأهالي» (المحليين)، تتميز بعدم توازنها، ولا عقلانيتها السافرة: إن الغير يتم انتاجه (أو اختلاقه) لضرورات البرهنة على عدالة النمط التحكمي الغربي، لتبرير العنف الموضوعي الممارس بقوة، ولتمجيد المثال الإنساني لحضارة الإمبراطورية، وربما لهذا السبب الأخير سيظهر للوجود– في مراحل متلاحقة– ما يمكن أن نسميه «متخيلا نقيضا» يسعى لبث تأثيره الجمالي المضاد لدى أوسع شريحة من المتلقين الغربيين، وتدريجيا ستصير أسماء كتاب كـ«سيزير» و«يلسون هاريس»، و«وول سوينكا»، و«آسيا جبار»، و«عبدالكبير الخطيبي»، و«أهداف سويف»، علامة على وعي أدبي مختلف، ينهض في مواجهة تراث الجماليات المونولوجية الغربية، ورؤية تصحيحية تنبعث من داخل لغة الآخر ذاتها. وعليه فإن الصوت الاستعلائي النافذ عبر حوارية وهمية، غير مكتملة القيمة، والهجانة السالبة للآخر، ستشكل الهدف النقدي المركزي لنصوص ما بعد الكولونيالية (المنتجة للمتخيل النقيض)؛ في أفق تفكيك الوعي الزائف الذي شيدته كلاسيكيات السرد الغربي– لعقود طويلة– عن شخصيات الأجنبي: العربي أو الهندي أو الزنجي أو المسلم... سواء كانت تلك السرود انجليزية تنهل من تراث الفخامة الفيكتورية كما عند «جين أوستن» و«ثاكري» و«جورج أورويل» ، أو فرنسية تنفذ الى المزاج العصري من باب

* باحث وأكاديمي من المغرب

الأدب الطليعي كما كانت كتابات «كامو».
في مجموعة قصصية بعنوان «زينة الحياة» للروائية المصرية «أهداف سويف»، صدرت ترجمتها العربية منذ ثلاث سنوات(١)، نعثر على حالة شديدة الخصوصية مما يمكن أن نطلق علية المتخيل النقيض، يتأسس على إنتاج غيرية مضادة للقوالب التصويرية الاستعمارية، في الآن ذاته الذي يشكل خطابا سرديا نقيضا للنزعة الذكورية أحادية الصوت. الغيرية هنا- إذن- ذات مستويين: ثقافي (عرقي)، واجتماعي (جنسي)؛ تتموضع فيهما الذات القصصية في مواجهة هيمنة مزدوجة، لكن الصورة الممثلة في النهاية لا تكاد تفارق نطاق المحلية؛ حيث تقدم تمثيلا إنسانيا أكثر عمقا في كشف تناقضات الوعي والسلوك الشرقيين، وأنفذ أثراً في تعرية اختلالات الرؤية الملازمة لهما.
تشكل «زينة الحياة»، من هذا المنطلق، استمرارا لمشروع «أهداف سويف» السردي، المنشغل ببيان اختلال النظرة التسطيحية للغرباء عن «الذات» الشرقية، ومحاولة لترسيخ وعي متوازن عن تلك الذات وعوالمها وتفاصيل تجاربها الحياتية الخاصة. والمجموعة القصصية في هذا السياق بالذات امتداد للأعمال الروائية والقصصية الأولى للكاتبة، خصوصا نصوص: «عائشة» (١٩٨٣) و«في عين الشمس» (١٩٩٢)، و«زمار الرمل» (١٩٩٦)، الموجهة بالأساس إلى المتلقي الغربي (الانجليزي تحديدا). حيث راوح القصد التصويري دوما قاعدة كشف الوهم التخييلي الغربي، واستبدال علاقات الغيرية المختلة بوشائج إنسانية أكثر صدقا في رصد التجارب الفردية، وأشد عناية بخصوصيات السياق الثقافي الحاضن لها.
تأسيسا على ذلك، لا يمكن للصور القصصية التي أنتجتها «أهداف سويف» إلا أن تكون آلية جمالية راجحة في تمثيل سوء الفهم، سواء في مستوى خارجي (بين المركز الحضاري وهوامشه المقموعة)، أو في مستوى داخلي (محلي) بين ثنائيات أثبتت باستمرار رسوخها وتأصلها في بنية العلاقات الاجتماعية الشرقية (بين الذكر والأنثى مثلا، أو بين الفتى والشيخ...). والظاهر أن «الغيرية» بهذا المعنى تصير مدعوة إلى إيجاد صيغ منفتحة على التفصيلات المعقدة لنسيج الوعي الفردي والجماعي بالنحو الكفيل بتخطي الصور الشائعة للآخر المقولب سياسيا وثقافيا، إلى آخر «قريب» يقتسم مع الذات فضاء الألفة ذاته. ولا يعزب عن النظر في هذا المستوى أن «الغريب» و«المختلف» سيتحول إلى كيان اجتماعي يشارك الذات مسؤولية التعقيد وانعدام الفهم، واللذين يفضيان إلى التحريف الخطابي، والزيغ البلاغي.
هكذا على امتداد النصوص الثمانية في المجموعة القصصية، وهي: «زينة الحياة»، «ميلودي»، «شي ميلو»، «تحت التمرين»، «السخان»، «المولد»، «عودة»، و«أذكرك»؛ يظل الحضور الأنثوي (الطاغي) مرتكزا دراميا جوهريا في حبك الأحداث، ونسج السمات، وانتخاب الصور الممثلة للاغتراب، والضياع، والنفي المحلي. وفي المقابل ينقلب الحضور الذكوري الراجح (في تقاطبات القوة) إلى رمزية للضعف والغياب، ويتحول عنفه الموضوعي إلى سمة «عجز» وعدم فاعلية في السياق، ووظيفة هامشية مستوعبة لردود الأفعال المركزية. بتعبير آخر يتحول من وضع «الفوق» الى «التحت»، ويظل الحاجز اللاشعوري المفترض بين الذات والآخر (الذكر والأنثى) على الحال نفسه، بما يفضي لترسخ «القطيعة» وتأصل الفجوة الذهنية والعاطفية بينهما.
في نص «زينة الحياة» تتخذ العلاقة الغيرية، المبنية على «سوء الفهم»، صيغة الثنائي «الجنسي»، الذي تدعمه الخلفية العرقية والثقافية بين الزوجين المختلطين. بينما في نص «السخان» يجد التصادم القسري مبرراته داخل بنية الأسرة الواحدة، بين وعيين تفصل بينهما فجوة ذهنية غائرة، تكتنز صورها بعشرات التفاصيل عن الأحاسيس والاستيهامات والمرجعيات المتناقضة التي قد تبتدئ في مستوى أولي (قاعدي) بالسلوك الغريزي، ولا تنتهي بتباينات الألوان والمفردات والممارسات العقدية. ولعل مقارنة بين بعض الصور القصصية المنتقاة من النصين ومن غيرهما، قمينة ببيان طبيعة التكامل السردي في حبك مكونات «انعدام الفهم» في المجموعة القصصية.
تقول الساردة في أحد مقاطع قصة «زينة الحياة»:
«فكرت في كتابة قصة عن هذين الأسبوعين، عن رحلتي الأولى إلى إفريقيا، عن محمد السنوسي وهو يحدثني بأدب جم عن مكانة النساء. كان مهذبا لأنني امرأة أجنبية، أوروبية، جئت في مهمة عمل، فيمكن أن أعامل كـ«رجل فخري» فكرت في كتابة قصة عن الطريق الطويل المستقيم في السفر إلى مايدجوري، والتوقف عند استراحات من الأكواخ لمضغ اللحم الذي كنت كثيرا ما أبتلعه صحيحا. والسنوسي يحدثني عن اللحم في أوروبا وكيف يذوب في الفم مثل الأرز باللبن فلا قوام له. أكتب قصة الأسد الذي لمحته بين الأعشاب الطويلة فطلبت من السائق أن يتوقف وقفزت من السيارة وصوبت آلة التصوير والتقطت صورة له وهو رابض».(٢)
تستدعي هذه الصورة بقوة نموذجا انسانيا مشهورا في الرواية الاستعمارية البريطانية، هو شخصية المثقف المحلي المبهور بكل ما يتصل بأوروبا، دونما تمييز، سواء كان هذا الشيء قصيدة لـ«بول فاليري» أو قبعة نسائية فاخرة.. الكل ينبعث من الخلفية الأسطورية ذاتها التي تجسر الهوة بين الوظيفة القمعية للأجنبي وإيحاءاته

الرمزية المصطنعة. تذكرنا صورة أحمد السنوسي– هنا– بشكل أكثر تحديدا بشخصية الطبيب الطيب «الدكتور فيراسوامي» في رواية «أيام بورمية» لجورج أورويل؛ لكن الجديد في الصورة الحالية أنها تونع في أرضية تخييلية مخالفية جذريا في مبرراتها ووظائفها ومقاصدها الجمالية، ذلك أن الهدف لم يعد مجرد الحفاظ على حد أدنى من المصداقية الصورية للسرد، برسم نموذج محلي لمثقف شديد التهذيب وسهل الإخضاع لمرامي الأطروحة، بل على العكس من ذلك تماما، ما تقوم به الساردة في الصورة المنتقاة، إذ القاعدة التمثيلية تتشكل انطلاقا من متخيل نقيض، ضدي، يسعى إلى تصحيح صورة الآخر المقولبة، وإبدالها بصيغة نسبية مفتوحة على الشكوك، وقابلة تقييم مخالف (غير كولونيالي). فأحمد السنوسي بالرغم من كونه إفريقيا، مهذبا، مبهورا بالنساء الأجنبيات، مغرما بتعداد فضائل الحياة في الغرب، فهو بالأساس رجل، ذكر، لا ينتمي إلى مستعمرة ملحقة بالإمبراطورية، وعلى هذا الأساس فهو يمثل كيانا فرديا مستقلا، يمتلك وعيا متناميا إلى مفارقة الحدود المسكوكة لشخصية الهجين، الغريزي، المغرق في البدائية. إنه كيان مأهول بالإحاسيس الفطرية، الشفافة، غير المرائية، التي تعكس النهم الأزلي للذات للتواصل مع الآخر (الأنثى)، وامتلاكه، ومن ثم استبطان مغايرته الملغزة. وربما لجبلته تلك، بعنفها، ومباشرتها، ومفارقتها لمقتضيات التواصل، تنهال طبقة جديدة من الجليد على مجريات الصلة مع مقابلة الأنثوي النقيض، وتتعطل طاقات الإيحاء والتلقي بين الذات ومقابلها، لتنبعث من رماد الفضاء الموحش (إفريقيا) شارة الغربة والغرابة، جاعلة الرمز الأنثوي يفارق كل ما يؤثث المحيط حوله، فتتخايل الى الذهن صورة «التنائي» الوجداني حادة، بليغة، موغلة في التغريب الرمزي: تتراجع فيها الأنثى الى رتبة المتابعة الحيادية، و«التقاط الصور» للآخر/ الذكر ذو الحضور الخامل والبطولة المثلومة، كما الأسد الإفريقي الرابض.

وغير بعيد عن رهانات الخطاب القصصي في إرجاع نسق الغيرية إلى مستوى الأصل الجنسي الطبيعي، نجد الساردة تلتجئ إلى إكساب تلك العلاقة مغزى محليا بالغ التعقيد يتغلغل فيه البناء التخييلي داخل زوايا معتمة من الأحاسيس والسلوكات الأسرية، بحيث يكاد يتحول التعرف القصصي عليها إلى نموذج للكشف الخيالي، ولعل أوضح مثال على هذا الضرب من الصور القصصية تلك المضمنة في نص «السخان»، التي يستكنه فيها التكوين السردي السلوك التسلطي غير المبرر للبطل «صلاح» تجاه الآخر/ الأنثى «فاتن» (أخته الصغيرة)، وكيف يتحول التحفز الغزيزي لقمع الرغبة الجسدية، إلى لعبة تتهاوى أقنعتها الواحدة تلو الأخرى في فضاء الاستيهام الجنسي، فتنقلب لوعة امتلاك الجسد (أي جسد) إلى وازع لتدميره، وتعميق الفجوة النفسية مع كيانه:

«لماذا تخرج (فاتن) دائما من الحمام حافية القدمين؟ هل هو اختبار؟ هل يختبره ربه؟ عادت من حجرتها بشعرها ملفوفا ببشكير وعبرت الصالة إلى حجرته.. سار إليها (صلاح) ببطء ثم وضع يده على رقبتها العارية. ابتسمت له، وشعر بساقيه ترتعدان. نظر إلى المكتب أمامها فرأى عليه مجلة مصورة...: «ما هذا».

– هذا؟ هذا فرنسي، مدموزيل سناء قالت إن أحسن طريقة لتعلم اللغة هي قراءة المجلات والقصص.

– أهذا ما نرسلك للمدرسة لتتعلميه؟ لتتعلمي قلة الأدب؟...

– صلاح أنت لم تفهم.

هوت صفعة على خدها الأيمن. دار رأسها وانزلق عنه البشكير فانساب شعرها المبتل حول رقبتها».(٣)

تشخص الصورة القصصية لحظة الأوج من مسار التقاطب المتوتر لثنائية الرغبة/ الاستبعاد، القائمة بين البطل «صلاح» – المحاصر بالأفكار الطهرانية والاستيهامات الجنسية– وبين الأنثى المحرمة «فاتن»، المنطلقة بشفافيتها الجسدية، وشفوفها المعنوي. مما يجعل مشهد التصادم صاعقا، فضائحيا، ومجللا بالمفارقات؛ لا وجود لسنن تواصلي ثابت ومفهوم، إنما تسير الدوال الحوارية في سياقات متنائية، متنابذة، تنابذ الفطرة الإنسانية الرافدة لها بجدلية اللذة والألم، الحب والعنف، السكينة والصخب.

ومرة أخرى يتكشف للقارئ مظهر مخالف لنسق «الغيرية»، يصدر عن متخيل مناقض للصيغ المقولبة عن الذات والأجنبي. إن العلاقة هنا أكثر أصالة، من حيث قدرتها على تمثيل الخفي من سمات المغايرة الطبعية والسلوكية بين الكيانات الإنسانية في قاعدتها الدنيا: الذكر والأنثى داخل العائلة الواحدة؛ ففي هذا النطاق الضيق، الحصري، تتخايل الظلال الأولى للصراع الوجودي حول المبادئ والنوازع والمنافع، وبين المفاهيم والأفكار والأجساد؛ حيث تبرز للوجود شهوة السيطرة والاحتواء والغلبة، وهكذا تكتسب العبارة الحوارية الصادرة عن البطلة («أنت لم تفهم») عمقها الصوري من تصاديها مع تراث التزييف والاصطناع التخييلين، الناشئة بصدد كل أنواع الغرباء والأجانب (الجنسيين والقوميين والعرقيين والعقديين). كما تتحول لحظة التماس الجسدي الملتبس بينهما إلى كناية كبرى عن الجدل الأزلي، بين الشهوة والإثم في عوالم الجسد والجغرافيا والأساطير: ثمة تشوف دائم إلى تملك الأجساد، والفضاءات، والأساطير القومية والدينية؛ لوعة يتم التعبير عنها بعنف وتطرف، بما يجعل الحلول العقلانية مستحيلة، إما التملك أو الخراب، معنى غامض وهارب هروب الفارق الزمني/ النفسي بين تحسس البطل لرقبة فاتن، وصفعه لها.

كل شيء في الصورة يحيل على التناقض الكياني والعاطفي، والمفارقة بين النوازع والمحصلات، بدءا بالتوجس الحائر تجاه فعل الاستحمام وانتهاء بالايذاء الجسدي. حيث إن الصورة تتجلى مثقلة بالإيحاء الرمزي لأسطورة آدم/ حواء: فتثبيت الفاعلين المركزيين (صلاح/ فاتن) على قاعدة التجاذب الجسدي الملتبس، وابراز التقابل بينهما عبر مستويات الكلام الحواري المفعم دراميـة، والموقف المخترق بالأحاسيس المتناقضة، والحركة الموقعة في المحيط المتوتر. ثم التأليف بين تلك المكونات التخييلية البليغة بصيغ المصاحبة الطباقية. كل ذلك يجعل الصورة اللغوية تنفذ إلى أعماق الرصيد الدلالي لأسطورة الغواية، ويكسبها قيما نوعية جديدة تثري آفاق المقابلة الصورية.

هكذا يمارس البطل (صلاح) وظيفته المركزية المنسجمة مع دلالته الوجودية والجسدية، والأمر ذاته بالنسبة لمقابله الدرامي (فاتن)؛ والقصد هو تمثيل الصلة المعقدة بين ثنائيات: القدرة/ السحر، الكفاية العقلية/ الغواية، التعالي الذاتي/ السقوط الغريزي، التحكم/ الخضوع... التي تنغمر في ارتدادها الرمزي، المتفاعل في السياق، بظلال الإثم الأصلي (السقوط الآدمي). بما سينعكس في الصور القصصية اللاحقة في أكثر من مستوى.

في نص «المولد» نعثر على تنويع مختلف للاغتراب الجسدي والوجداني، تجسده أنثى مختلفة، متمردة، تتعرض لتجارب قاسية في تعاملها مع النماذج الذكورية. تبتدئ كما العادة بسوء الفهم وإهدار سياقات التخاطب، وتنتهي بموقف الاغتصاب الجسدي الصادم. وفي مقطع من القصة يتم تشخيص الموقف الاغترابي، عبر تركيب مجازي يولف بين الإحساس الذاتي للشخصية بالحصار، وبين التشظي الكياني وتشوه المحيط الخارجي:

«نظرت عائشة الى الشريط المتبقي، الأشجار القليلة يعلوها الغبار، والعشب خفيف، مصفر اللون. المكان مغطى بحجارة الأسمنت وقضبان الحديد من جميع الأطوال، وأكوام الرمال. ليس هناك أحد، ظهر المكان وكأنه مشروع هدم أكثر منه مشروع بناء. تساءلت عن الضفادع التي كانوا يسمعونها في الليل، وصراصير الغيط أين ذهبت هل ارتحلت الى السدس المتبقي من الحديقة؟ كيف قسمت الأرض بينها، وهل تستطيع التعايش بسلام في هذه البقعة الصغيرة المتبقية؟ ربما لم يحدث، وتغلب القوي على الضعيف، وبقي في الأرض اليوم نوع جديد من الضفادع الخارقة».(٤)

واضح أن ثمة دوما مقابلة ما، تشكل تقليدا في الصور المتواترة داخل النصوص القصصية المنتخبة، قاعدتها استبطان التنويعات المحتملة للغيرية، من منطلق تخييلي مختلف (نقيض). وقد شكلت دوما بناء متعدي الوظائف، متصادي المباني، مؤتلف المغزى الإنساني. فانفصام العلاقة بين الذوات المتغايرة جسدا وعاطفة وفكرا، يستمر في إنفاذ احتمالاته الصورية، عبر استثمار مكونات أسلوبية مضافة، تتخطى مكونات الشخصية القطب (الذكر والأنثى، الأهلي والأجنبي) وما يلتصق بها من امتدادات موضوعية، إلى السياق السردي الرحب الذي تندغم فيه صور الذات والآخر برمزية الفضاء المتآكل، وخفوت الفعل الحياتي، وكثافة الفراغ، والغياب الإنساني، وبمفردات ومجازات الوصف التفصيلي للكائنات الرمزية المتلاشية: الضفادع. والحاصل أن ما شرع في تخييله، بصوفه علامات حسية وذهنية ذات كنه بشري، سيتفاقم في السياق الصوري ليجتاح امتدادات الفضاء الحاضن للحقيقة الإنسانية المتنازع عليها (بين الذات والغير) بشفافية حادة، وبعذوبة جارحة.

تلك كانت أبرز ملامح النموذج التخييلي الذي عملت «أهداف سويف» على تشكيله، بصدد أوهام الهوية، وآفاق الغيرية؛ مثال راهن في سرديته على بلاغة أقل ايجازا، وأعمق استكناها لمنطق الاختلاف: بين الكيانات الإنسانية والفعاليات الوجودية للأفراد، والجماعات. ولعل ذلك الرهان الذي يبدو مرتكزا على منظور ثالث، حيادي، بين الصور البشرية والتجارب الحياتية، والمواقف والأفكار، أن يمثل العلة التي تجلت على أساسها نصوص «زينة الحياة» على نحو وما تجلت عليه من اتقان، في استلهام سمات جمالية جديدة، تسعف في تكوين صيغ بارعة لعلاقات التقابل والتقاطب، وإبداع صور غيرية تشيد «متخيلا نقيضا» لتراث الآخر الكلونيالي الذي ساد لمدة غير يسيرة من الزمن.

الهوامش

١ – صدرت عن دار الهلال (ضمن سلسلة روايات الهلال)، القاهرة، ١٩٩٨، العدد: ٥٧٦.

وقد تزامنت قراءتي لهذه المجموعة القصصية مع اطلاعي على دراسة نقدية بالغة الأهمية في مجال «دراسات الصور»، أنجزها الناقد الفرنسي: «جون مارك مورا» عن صورة العالم الثالث في الرواية الفرنسية المعاصرة، مما جعلني أنطلق في تحرير هذا المقال من الخلفية النظرية الخصبة التي وفرتها لي فصوله ومحاوره الإشكالية بصدد مفاهيم «الغيرية» و«المتخيل القومي» و«الصورة الثقافية» وغيرها. انظر:

Jean- Marc Moura, L'Image du tiers le roman francais contemporain, ed P.U.F.paris, 1994. -

٢– مصدر مذكور، ص١٨.

٣ – نفسه، ص٩٤– ٩٥.

٤ – نفسه، ص١٥٠– ١٥١.

استنطاق الحيوان

كشكل للدلالة على تأزم العلاقة بين المثقف والسلطة

دراسة مقارنة بين ابن المقفع ولافونتين

إبراهيم اليوسف*

لعل المبدع وعلى مر العصور، أكثر من يستطيع تلمس الوجدان الاجتماعي من حوله بحكم حساسيته العالية، وذلك من أجل الذود عن القيم العليا، والدفاع عن انسانية الانسان، عبر ابداعه :سواء أكان شعراً أم نثراً أم لوحة وسوى ذلك أيضاً،ولم تمنعه من ذلك أية صوى، أو أسلاك شائكة، حيث أن تتبع تاريخ الكلمة النظيفة يؤكد لنا، أن هذه الكلمة استطاعت على الدوام أن توجد لنفسها معابر، كي تصل الى متلقيها، متوارية خلف الرمز حينا، ومجاهرة حيناً آخر بحسب ما يتطلبه الواقع

ويعد اللجوء الى عالم الحيوان، واستنطاقه، عبر أنسنته – بلغة اليوم – احد اشكال الالتفاف على آلة الرقابة، بغرض ايصال المبدع خطابه، أو موقفه الى متلقيه، بل والى السلطة ايضاً، من خلال التعامل مع اطراف حساسة في معادلة شديدة الخطورة، تفرض عليه الحنكة، كأولى أدوات المواجهة، مادام انه لايطيق الصمت ازاء الممارسات الخاطئة جملة وتفصيلا.

كما ان العودة الى الموروث الشعبي للشعوب بعامة، تضعنا وجهاً لوجه امام نماذج بدائية من الامثال، والقصص، والحكايات، والاساطير، التي تنضح دلالات، ولاتتلكأ في قول كلمة الحق، فأسماء حيوانات مثل طاؤوس– ثعلب – ذئب–كلب– عقرب – الخ .... تكاد تخرج من دوائر دلالتها الأولى، عبر انزياحات لانهاية لها، حيث تستدعي الى اذهاننا صورا كثيرة من واقعنا كي نتذكر على الفور :المتغطرس –الداهية المفترس – الأمين الخائن الخ... وعلى التوالي من عالمنا نحن، عالمنا الانساني بعيداً عن هاتيك

الدلالات التي ترمي اليها /أسماء الحيوانات السابقة/ لأول وهلة والكاتبة : فاطمة عابدين –عبر كتابها المهم برأيي– تستحضر عوالم اسماء مثل :برزويه–بزرجمهر – ابن المقفع – من خلال عملها المقارني لتتبع تطور مفهوم استنطاق الحيوان، حتى يكون صورة فوتوغرافية عنّا، واقعاً، وحلماً،ورؤى، وكأن عالم الحيوان هو الاخر هو مرآة عن عالمنا وهو غني ولا نهائي فلا تستنفد رموزه . بل وكأن مفهوم(كبش الفداء) يتجدد بدوره يوماً بعد آخر، ليكون الحيوان اضحيتنا اليومية، دون ان يستنفد البتة، خارجاً عن دوره كمحض عنصر مكمل من حولنا، ليدخل لجة حياتنا، ويقول كلمته هو الآخر في ما يخصنا شاهداً وشهيداً في آن واحد.

وسأحاول عبر هذه المراجعة النقدية – وعلى عادتي في هكذا مراجعات على نهاية من الحساسية والأهمية ايراد اراء الكاتبة –ما استطعت– . كما هي على امتداد الشريط اللغوي التالي وفي كل مايتعلق بمحتويات الكتاب، من اجل تقديم

* كاتب من سوريا

صورة مقاربة من عالم الكتاب لئلا اقوله بما لم يقل، وبعيداً عن البسترة التي قد تعتور مثل هذه الوقفة.
ظهور بيدبا: تورد الكاتبة حرفياً حول ما قاله علي بن الشاه الفارسي: ان الاسكندر ذا القرنين الرومي غزا كل الملوك الذين كانوا في ناحية المغرب، وعندما انتهى منهم اتجه نحو الشرق يريد ملوكه من الفرس وغيرهم، حتى ظهرعليهم، وقهر، وتغلب على كل من حاربه، وتوجه نحو الصين، فبدأ في طريقه بملك الهند وكان للهند ملك ذو سطوة يقال له/فورك/ فاشتبك الجمعان وتبارز القائدان وكانت الغلبة للاسكندر، فاستخلف على الهند أحد رجاله، واتجه الاسكندر نحو غايته ويذهب النص إلى ان الشعب أبى أن يملك عليه رجل ليس من اهل دينه، فخلعوا الملك الذي استخلفه الاسكندر، وولوا عليهم رجلاً منهم يقال له /دبشليم/ ولما استوثق الامر لدى دبشليم هذا، طغى، وبغى، وتجبر، وساد الناس بالظلم -كذا- واستمر على هذا برهة من الزمن إلا أن فيلسوف البراهمة، الفاضل الحكيم، وبعد مشاورة تلامذته قرر مصارحة الملك بالحديث عن واقع مطالبه، وبعد الالتقاء به اوغر حديثه صدر الملك عليه، فأغلظ في الجواب عليه وقال:
-لقد تكلمت بكلام ما اظن احداً بمملكتي يمكن ان يستقبلني بمثله، ثم امر ان يقتل ويصلب، ولكنه احجم عما امر به، وامر بحبسه وتقييده ص«٥-٦» ثم يعدل الملك فيما بعد عما قرره، بعد ليلة من الارق الشديد، ليشعر انه قد أخطأ في حقه، كي يستوزره و أمر ان يصعد على رأسه تاج، ويركب، ويطاف به في المدينة، ثم جلس بمجلس العدل والانصاف، وجعل من ذلك اليوم عيداً وطنياً لاتزال الهند تحتفل به حتى اليوم ثم يطلب اليه الملك تأليف كتاب (مشروع ينسب اليه وتذكر فيه أيامه فيستمهله بيدبا عاماً، ليؤلف كتاباً من أربعة عشر بابا، من بينها باب بعنوان :كلية ود منه -جعل كلامه على ألسنة البهائم والسباع والطير ليكون ظاهرة تسلية للخواص والعوام وباطنه رياضة لعقول الخاصة ونادى الملك الناس في اقاصي البلاد، ليحضروا قراءة الكتاب وفي ذلك اليوم امر ان ينصب لبيدبا سرير مثل سريره وكراس لأبناء الملوك والامراء ولبس بيدبا الثياب التي يلبسها اذا دخل على الملوك .
وسأله الملك: ماعدوت الذي في نفسي يا/ بيدبا / وهذا الذي كنت اطلب، فأطلب، فحوائجك مقضية :فقال بيدبا:

- ان يأمر الملك ان يدون كتابي هذا كما دون اباؤه واجداده كتبهم، وان يأمر عليه، فاني اخاف ان يخرج من بلاد الهند، فيتناوله اهل فارس، وامر الملك الا يخرج من بيت الحكمة ابداً

- فارس وسرقة كليلة ودمنة :

تبين المؤلفة ان كسرى انوشروان كان مهتماً بأمور التاريخ والعلم وسمع بنبأ هذا المؤلف، فاستشار وزيره بزرجمهرحول كيفية الحصول على هذا المؤلف، فدله برزويه الاديب المعروف بصناعة الطب، الذي استطاع الذهاب الى بلاد الهند فتعرف على خازن الملك الذي يحمل مفاتيح خزائنه فأطلعه على الكتاب، فقرأه برزويه ونقله من اللسان الهندي الى الفارسي، وقفل عائدا الى بلاده ليعلم انوشروان الذي اراد ان يكافئه بان تفتح له أبواب الخزائن ويأخذ ما يريد من اللؤلؤ والزبرجد والياقوت والذهب والفضة فقال برزويه: لاحاجة لي بالمال.. لكن اطلب من الملك حاجة يسيره، وفي قضائها فائدة كبيرة وهي ان يأمر الملك وزيره بزرجمهر ان ينظم تأليف كلام محكم متقن يجعل لي فيه باباً يذكر فيه امري، ويصف حالي، ويجعله اول باب من ابواب الكتاب قبل باب الاسد والثور، فلبى له الملك مطلبه، فكتب بزرجمهر في وصف برزويه منذ ان دفعه ابوه الى العلم حتى ذهابه الى الهند، وحصوله على الكتاب.

ابن المقفع:

اسمه روزبه بن داذويه، تولى والده خراج فارس من قبل خالد بن عبدالله القسري امير العراقين واتهم بالاختلاس من اموال الدولة فأمر به يوسف بن عمر الثقفي الذي تولى امارة العراقين بعد خالد، فاعتقل وضرب على يده، حتى تقضعت أي تشنجت، فقيل لعبدالله بن المقفع والمقفع هذا فارسي الاصل نشأ في الاهواز، ومات على دين قومه،وولد ابنه في / جور / ونشأ على مجوسية ابيه مثقفاً بالثقافة الخاصة لبني قومه، مستعرباً متضلعاً في اللغة العربية، وآدابها وقد تبع الولد سنة ابيه،واتخذ صناعته قواما لمعيشته فكتب لكثيرين، منهم عيسى بن علي حيث اسلم على يديه و كان ابن المقفع قد نقل مؤلفات كثيرة من الفهلوية الى العربية الا انه لم يسبق منها غير كتابه كليلة و دمنة، ما يغير اسلوب ابن المقفع انه كان فصيح اللسان كما ترى المؤلفة ضليعاً في ادب العرب والفرس مقدماً في بلاغة اللسان والكلام والترجمة واختراع المعاني وابتداع

السير وقد استخلص من الأسلوب الفارسي العربي طريقة في الكتابة عرفت به، واخذت عنه وكان ابن المقفع معروفاً باخلاقه الرفيعة وكرمه، وسجاياه الكريمة من مروءة وحكمة، ورصانة، وإباء وتذكر المؤلفة موقفه النبيل والجريء مع عبدالحميد الكاتب بعد ان دالت دولة بني امية، وقتل مروان بن محر آخر خلفائهم، حيث ضبطته الشرطة مع عبد الحميد الكاتب في منزل واحد، فسألت أيهما هو الكاتب .فأجاب ابن المقفع: انه هو خوفاً على صاحبه، لكن عبد الحميد الكاتب أبى أن يقتل صاحبه فدىً عنه، فأبان حقيقة شخصيته فاعتقل، ثم قتل، ولكن نهاية ابن المقفع لم تكن بأفضل من نهاية صديقه، ورغم تعدد الروايات حول قصة مقتله، الا انه قُتل نتيجة موقف سياسي على يد سفيان بن معاوية المهلبي بايعاز من المنصور نفسه .

كليلة ودمنة :

يبين المؤلف ان هذا الكتاب من أقدم كتب الادب وأكثرها تداولا وانتشاراً على اختلاف النزعات واللغات لما فيه من فوائد مما يحتاج اليه الناس في معاملاتهم كوجوب الامتناع عن سماع كلام الساعي، والنمام، وخاصة خاتمة الأشرار الخ....

وتبين ان هناك ترجمات كثيرة للكتاب منها :الترجمة التبيتية والفهلوية عام ٥٦٠م، والسريانية عام٥٧٠م والعربية في العام نفسه، وهي أهم ترجمة للكتاب اذ نقل عنها العديد من الترجمات منها: السريانية الثانية، الفارسية الحديثة، والتركية، والعبرانية وتؤكد المؤلفة قضايا عديدة على من يريد قراءة هذا الكتاب:

١-ألا تكون الغاية التصفح بل يشرف ويتمعن في كل ما يتضمن من أمثال.

٢-ألا يضجر، ويلتمس جواهر معانيه .

٣-أن يعرف ان للكتاب أهدافا هي منها انه وُضع على ألسنة الحيوان وكي يسارع أهل الهزل والشبان لقراءته كي تستمال به قلوبهم، ولتلوين خيالات الحيوانات بالألوان والأصباغ ليكون آنساً ونزهة في هذه الصورة وأن تقرأه العامة والخاصة فيكثر انتساخه فلا يبطل ولا يخلق، وأن يقرأه العلماء والفلاسفة.

يعتبر جان دولافونتين وهو من الشعراء المتميزين في الكلاسية في القرن السابع عشر (١٦٢١-١٦٩٩) وواسع الخيال رشيق الجمل والعبارات عذب الموسيقى، أحس باكراً بجمال الشعر الطبيعي، تتلمذ على هوراس - فيرجيل - وعلى عدد من الشعراء الريفيين وقدم أعمالا تنتمي الى مواضيع مختلفة منها أدب الرحلات الروايات النثرية.

وقد لجأ لافونتين الى عالم الأسطورة واستنطاق الحيوان على خطا ايزوب من خلال تلوين الحيوان بالطبيعة البشرية، فالثعلب على سبيل المثال: ممالق - خطم زفيع متطاول، عينان براقتان وتدلان على انه محتال كبير، غزير الفرو، رائع الذيل، لكنه لا يمتلك موهبة الشجاعة، يفضل الحيلة على العنف، وينأى عن الخطر، فالممالق يجب أن يكون ذكياً ولطيفاً، وهلم جرا بالنسبة الى الأسد-الهر - الضفادع - الحمار الخ ....

صحيح كما انه ترى المؤلفة انه أحيانا لايعرف بعض الحيوانات التي يتبادلها، اذيطلق على الأفعى اسم حشرة، وهي تردف بالقول : اننّا لا نريد منه أن يكون عالم حيوان، انه اذ يركز على عالم الحيوان، فهذا الحيوان يمثل الانسان الذي يضعه في المشهد بشكل خفي، فهو بذلك يلون أخلاقا بلونها، وهو متشائم بهذا التلوين للقيم الانسانية، فهو يصّور أنانية الإنسان، خبثه في الصغر وخوفه من الموت عند الكبر، وتقول المؤلفة حرفياً أيضاً:اذا أردنا أن نتعمق ونذهب بعيداً نرى فيه كما يرى الشاعر ستينسان سيمون جديراً أراد أن يرمز للويس السادس عشر بالأسد والأمراء والحاشية ببقية الحيوانات.

بين ابن المقفع ولافونتين :

ضمن هذا الفصل الأخير تقول المؤلفة حرفياً: لو أمعنا النظر فيما جاء فيه ابن المقفع ولافونتين، لوجدنا ان الكاتبين عالجا مواضيع سادت في عصر كلٍ منهما، وواقع حياته الاجتماعية، مواضيع عبّرت عن روح العصر، وحملت أهدافاً نبيلة في رفع الحيف عن المظلومين وتحذير الحكام المستبدين، وغرس القيم والأخلاق النبيلة والتربية الاجتماعية.

ثم تقول: ورغم الخلاف بين العصرين من حيث البعد الزمني، فان هناك ميّزات خاصة لزمت كل واحد منهما، فابن المقفع ترجم كتابه، وترجم عنه في حوالي القرن العاشر الميلادي الترجمة اليونانية للكتاب في عام (١٠٨٠)م بينما عاش لافونتين الفترة بين (١٦٢١-

١٦٩٥)م وبين الزمنين حوالي (٦٠٠) عام، فقد كانت الترجمة اليونانية لكتاب ابن المقفع عام(١٠٨٠)م الى اللاتينية وأول ترجمة فرنسية كانت من قبل جبرائيل كوتيه وطبعت في لندن عام (١٥٥٦)م أما من أقدم على نشرها كاملةً فهو البارون سيلفيستر دوساسي، فطبعها في باريس سنة (١٨١٦)م وأرفقها بفصل عن أصل الكتاب، وكان ذلك بعد عصر لافونتين أي في القرن التاسع عشر، كما يدل على ان لافونتين لم يتأثر مباشرةً بكتاب ابن المقفع بل عن سبقه من الكتّاب الأغريق، كذلك كان أسلوب لافونتين من صميم اللغة الفرنسية أصالة وعراقة حتى انه ألتزم ببعض المصطلحات والتعابير (القديمة) ورغم اعتماده على السلف في قصصه فانه كما قال عن نفسه فقد ظهرت فيه شخصيته بشكلٍ واضح.

وترى المؤلفة: ان كلا المؤلفين جعل حكمته على ألسنة الحيوانات والناس، اتخذها نموذجاً لأنماط البشر، فجمع بين طبيعة الأنسان ومزاياه مع طبيعة الحيوان وغرائزه، فأسقط كل منهما بعضاً من الصفات الانسانية على الحيوانات (أبطال أساطيره).

وكان ابن المقفع هو الأسبق في هذا المضمار فقد انتشرت ترجمات كتابه-كليلة ودمنة-في كل أصقاع الأرض فلا بد أن يكون لافونتين قد وصلت اليه، أو اطلع على ترجمتها، واذا كان ابن المقفع اعتمد النثر كأقصر الطرق للوصول الى بغيته، الا ان لافونتين قد التزم الشعر، فالشعر ينبجس صافياً من قلب الشاعر مهيئاً للبيان، فينهض له الشاعر بنشاط يجرده من الأوراق التي تمازجه، ويهديه للقارئ انشودة رائعة .

وترى المؤلفة في الختام: ان ابن المقفع ولافونتين قد قدما للانسانية تراثاً زاخرا، ثراً غنياً، يفيض عبراً وأخلاقاً ومبادئ قدمت فوائد جُلى للعامة والخاصة، لا تزال المجتمعات تحتاج اليها حتى يومنا هذا مما أكسبها صفة الخلود والاستمرار سواء أصيغت نثراً أو شعرا، أفادنا مغزاها يتضمن الكتاب ملحقاً بالهوامش والشروح والحواشي حيث تقوم بشرحها سواء أكانت أسماء أعلام وشخصيات أم مذاهب تفيد القارئ، وتغنيه عن العودة الى العديد من الكتب المختصة .

كما انه يفرد لأسماء الحيوانات الواردة في الكتاب ملحقا آخر، يسهب بالحديث عن أشكالها، وسلوكها، أما الملحق الأخير فتخصصه المؤلفة لشرح معاني المفردات والتعابير في كليلة ودمنة.

ان قارئ الكتاب سيشعر لا محالة، انه امام جهد واضح، بذلته المؤلفة، حيث نقبت بطون بعض الكتب، من أجل تقديم مادتها، وهذا ما يغني الدارس في هذا المجال عن العودة الى الكثير من المراجع، وهذه نقطة مضيئة تسجل في صالح الكتاب والكاتبة .

بيد ان كل هذا لايمنع من تسجيل عددمن الملاحظات على هذا الكتاب :

١-غياب المنهج النقدي المقنع في هذا الكتاب .

٢-على الرغم من ان العنوان يوحي بمقارنة ما بين ابن المقفع ولافونتين، الا اننا لا نجد المادة المخصصة لهذا المجال لا تتعدى ثلاث الصفحات في أحسن الأحوال.

٣-كان من الممكن ان تستزيد الدراسة في المراجع والمصادر بغرض اغناء مؤلفها بأكثر، لأن المراجع المثبتة في نهاية الكتاب لا تتعدى ثلاثة مصادر فحسب، اثنان منهما عن لافونتين، ولايعني الكلام من قبلنا اننا ندعو الى التوليف، أو استعراض آراء الأخرين، وتغييب صوت المؤلفة.

٤- لم توفق المؤلفة في عناوين الكتاب، حيث هناك بعض العناوين كان من الممكن ان تختصر في محض عنوان واحد :كما في: بين ابن المقفع ولافونتين الذي يتكرر وان كان الثاني منها يخصص بالتقليد في الأدب.

٥- غياب التحليل في بعض المواقع، بل ان القارئ ليجد قفزاً واضحاً أحيانا، فعلى سبيل المثال ان ما جاء بخصوص حياة لافونتين وعصره ودواعي تخيّره لهذا المجال من الكتابة لم يكن كافيا، ناهيك عن اغفال دوافع ابن قتيبة للتوجه الى عالم الحيوان وهي نقطة رئيسية لا يمكن تجاهلها لمجرد ذكر اسم هذا العلم البارز،ناهيك عن ضرورة الربط بين مواقف ابن المقفع الحياتية ونهايته كشهيد للموقف، والكلمة، والرأي ازاء السلطة السياسية اذ كان يمكن ان يبرز على نحو أوضح بما يخدم مضمون هذا الكتاب ويعطيه الآفاق التي اختارت موضوعاً في غاية الحساسية والأهمية وهذا كله لا ينفي اعترافنا بتمكن المؤلفة من تشكيل مقاربة مهمة من عوالم ابن المقفع على وجه الخصوص وبكثير من الجدية والفهم.

رواية

«الحزام»

لأحمد أبودهمان

ترجمة: فايز ملص*



منذ قرابة العامين والكاتب السعودي أحمد أبودهمان يستقطب الأضواء في الاعلام الفرنسي، فروايته التي صاغها بالفرنسية وصدرت عن دار «جاليمار» في مطلع هذا الصيف، لا تزال تعتبر حدث الموسم الأدبي وتثير تعليقات النقاد وإعجابهم دون تحفظ. وقد نفدت نسخ الطبعة الأولى بسرعة حدت بالناشر الى اعادة طبع الرواية أكثر من مرة خلال فترة قصيرة.

السر؟ ما من سر!.. كل ما في الأمر أن هذا المراسل الصحفي السعودي المقيم في باريس عرف كيف ينفذ إلى قلوب القراء الفرنسيين قافزا فوق ركام الأحكام المسبقة والصورة القاتمة التي طالما روجت لها بعض وسائل الاعلام الغربية وحفرتها في الأذهان!

نص سلس، بلغة شاعرية ومفردات بسيطة، سيرة شبه ذاتية تنطلق على لسان طفل سعودي من أسرة جبلية فقيرة، يعشق أرضه

* ناقد من سوريا يقيم في باريس

ويمتلك كنزا من المحبة للناس وللطبيعة في قريته التي تتداخل فيها الأرض بالسماء، حتى أن «المطر يصعد» عوضا عن الهبوط.
يتلقى القارئ هذه الرواية بسعادة تذكرنا بتلك التي كانت تتسلل إلى أفئدتنا ونحن نقرأ روايات المصري محمد البساطي: اندماج حلولي بالطبيعة، وفيض غامر من المحبة والغبطة ينتقلان كالعدوى من سطور كاتب أتقن مهنة الجمال والسعادة إلى قارئ يبحث عما يمنحه بعض الفرح، وثمة في هذه الرواية خيط أسطوري شفاف يقود خطى الفتى الراوي على مسافة ضيقة من الواقع تصل حد التداخل (مثل حكاية حقول قريته مع السماء)، حتى ان القارئ يتساءل لوهلة، عما اذا كان أمام عمل لأول جابرييل جارسيا ماركيز عربي!
في المحصلة، لابد لنا من أن نحيي أحمد ابودهمان لـ«ارتكابه» هذه الرواية الصيفية الخفيفة والمضيئة المنسوجة من واقعية شجاعة وأسطورية محببة تخالطهما نبرة فولكلور ضرورية «للوفاء بالغرض».

*** ترجمة لصفحة من الرواية:**

«بعد رحيل كل الكبار إلى العاصمة، أصبحت بمثابة الأب لجميع الباقين. يقول المثل إن «الأب المفلس بندقية بلا ذخيرة»، وهذه الملاحظة تزداد تحققا في المدينة، صحيح أن رحيل الكبار حملنا مسؤوليات جسيمة، لكننا بقينا في أعين الجيران أطفالا، لذلك قررنا أن نتمنطق خناجرنا كلما خرجنا من المدرسة، لقد كتبنا اسم القرية على جدران بيتنا، ولكي نؤكد للجيران استقلال إرادتنا، كففنا عن الذهاب الى المسجد برفقة الجيران. مفضلين أداء الصلاة لوحدنا، مع بعضنا البعض الى أن جاء يوم عاد فيه أحدنا الى المنزل مجردا من خنجره وحزامه، وكان معنى ذلك موت هيبته وهيبتنا كلنا. راح صاحبنا يبكي ويصرخ ويخدش وجهه، وكنا نحن نشاركه الشعور بالمذلة.
كان أحد رجال الحي قد فاجأه وهو يتحدث إلى ابنته الوحيدة التي كانت تحمل اسما مماثلا لاسم المدينة وكان الرجل قد سمى داره «مصر» لأن مصر «أم الدنيا» هذا الرجل لم يكن يخشى أحدا سوى زوجته التي كانت، أصلا، تخيف كل نساء الحي لأنها تعرف بكل أسرارهن: ذهبنا لملاقاتها (من أجل حل المشكلة). أنا وصديق لي يتميز بوسامة ملحوظة. لم تصدر عن الزوج أية ردود فعل على زيارتنا، بل اكتفى بتجاهل وجودنا. عندئذ، أدركت أن هذا الرجل كان «امرأة زوجته»! مثل هذه المشاكل يحلها عادة شيوخ القبيلة، لكن هذه المرأة تملك على ما يبدو جميع المؤهلات اللازمة لحلها على أفضل وجه. بداية، اشترطنا إعادة الحزام والخنجر الى صديقنا.
وبعد أن اعتذرت المرأة عن الإهانة التي ألحقها بنا زوجها، أصرت علينا بأن نأتي لاسترداد الخنجر والحزام بعد أن نتناول طعام العشاء على مائدتها، ولم يبح الزوج بأي تعليق على هذه الدعوة.
بعد أن جلسنا الى مائدة العشاء، قال صديقي لربة المنزل وهو يلتهمها بنظراته:
- سيدتي، إننا لن نذوق طعامك إلا بعد أن يرد إلينا الخنجر والحزام. وبالفعل، أتت بهما ووضعتهما بين يدي الصديق. بعد أن حدثت به بنظرة لا تتقنها سوى نساء المدن. غادرنا الزوج بعد أن طلب إلى زوجته أن تهتم بالأطفال (وكان يقصدنا نحن بهذه العبارة). لم تبد على وجه الزوجة أية دهشة، بدليل انها أسرت لنا بعد قليل انه اعتاد انتهاز فرصة وجود مدعوين على مائدتها للخروج من البيت»...



الصدور الشهري. لم يكن مفاجاة لي. الدكتور مرسي سعد الدين- مدير تحرير الطبعة العربية من المجلة- قال لي ذلك قبل شهور مضت. وكنت قد سألته: هل السبب في توقف الطبعة العربية من المجلة معاقبة من رئيس اليونسكو الياباني لأمة العرب باعتبار أنه كان هناك مرشحان عربيان تنافسا معه على المنصب؟ وهما الدكتور إسماعيل سراج الدين المصري رغم أنه تقدم بترشيحه من دولة أخرى غير مصر. والدكتور غازى القصيبي. الروائي والشاعر وسفير المملكة العربية السعودية في لندن؟!

لم يجبني مرسي سعد الدين على تساؤلي وإن كان العدد الأخير قد أتى بالإجابة، ذلك أن المجلة ستصدر مرتين في السنة فقط. بدلاً من ١٢ مرة في زمن الصدور الشهري. في مايو وأكتوبر من كل سنة. وباللغات الرسمية الست المعتمدة من الأمم المتحدة. وسوف توزع مجاناً. أما حكاية معاقبة العرب بوقف الطبعة العربية. فيبدو أن طبعات جميع اللغات ستتوقف هى الأخرى.

مدير مكتب الإعلام في اليونسكو. يقول في مقال افتتاحي له عنوانه: لكي يسمع صوت اليونسكو وينصت له. أن رسالة اليونسكو - وكافة المنظمات الدولية الأخرى في إحلال السلام وإقامة الحوار بين النقابات. قد أصبحت مهمة أكثر من أي وقت مضى. ولهذا اكتسبت برامج اليونسكو مثل الدفاع عن قيم التعليم للجميع أو التنوع الثقافي أو حرية الصحافة. أو القضاء على الفقر أهمية قصوى.

وإن كان يعترف في الفقرة التالية أن اليونسكو مختفية عن عيون العامة. وكان ذلك هو حالها منذ زمن طويل وذلك ليس تعالياً منها. بل على العكس فالصورة العامة إن كانت فقيرة فهي معوقة بحق. فوزن اليونسكو في الإعلام قليل. وهو كذلك بالتالي في الجدل العام. وهو

★ كاتب وروائي من مصر

أمر يثير القلق خاصة في وقت يصرخ العالم فيه بحثاً عن مرجعيات أخلاقية.

وقد اختارت اليونسكو أن تواجه المشكلة بإحداث تغيير جذري في سياساتها المعلوماتية. باختصار علينا أن نصل إلى كل المواطنين. وليس الملتزمين فقط برسالة اليونسكو. فاهتمامات وأنشطة المنظمة تمس حياة كل إنسان بشكل أو بآخر. على أية حالة - يكمل مدير الإعلام في اليونسكو - فالجدل حول الاستنساخ البشري - على سبيل المثال - أو إمكانية الحصول على الماء النقي. أو التميز الرقمي أو التعليم أو حماية تراثنا الثقافي والطبيعي. أمور تهمنا جميعاً أياً كان الموقع أو المكان الذي نعيش فيه. وواجب اليونسكو هو إثراء الحوار حول تلك المسائل والقضايا الأخرى التي تقع في نطاق مسؤولياتها. وذلك بتقديم البيانات الأساسية والتحليلات وتشجيع القيم العالمية التي تدافع عنها المنظمة. ولا تستطيع أي منظمة اليوم أن تحقق هذا الهدف دون دعم من الإعلام: الصحف والمجلات ومحطات الإذاعة والتليفزيون والإنترنت. التي يقرأها الناس ويستمعون إليها ويشاهدونها ويلجأون إليها يومياً.

وحتى تستطيع اليونسكو أن تقوم بذلك فعليها أن تعيد توزيع موظفيها ومواردها المالية. لذلك تقرر تعليق رسالة اليونسكو. والتي تتخطى ميزانيتها مركز تراث العالم. أو المكتب الدولي للتعليم. ويضيف القرار بأنه مؤلم. ومثير للخلاف ولكن لا يجب تفسيره على أنه نهاية مغامرة طويلة كثيراً ما لاقت نجاحاً منقطع النظير. فاليونسكو بعد تمكن قيادتها الجديدة من مكانها. مصممة على أن يسمع صوتها. وينصت له. وهى تراهن على أنها سوف تصبح مرجعية لا غنى عنها في الجدل الديمقراطي.

انتهى البيان. الذي تنقصه المعلومات الأساسية. كانت ضرورات الشفافية في التناول تفرض نشر ميزانية المنظمة. وكم تتكلف هذه المجلة. ثم أن مصير المطبوعات الأخرى مثل مجلة ديوجن. ومجلة العلوم الاجتماعية بقي غامضاً. هل ستتوقف أم تستمر؟ وإن استمرت فهل سيكون ذلك من خلال ست لغات فقط. أم اللغات التي كانت تصدر بها؟ التناقض الجوهري في هذا البيان يدور حول القول إن المنظمة في حاجة إلى صوت مسموع يصل إلى الناس. وفي نفس اللحظة يتم إغلاق المجلة الجماهيرية الوحيدة التي كانت تصدرها المنظمة. خاصة أنه لم يتكلم عن خريطة توزيعها ولا عن تكلفة العدد الحقيقية والعائد المالي منه. وحجم الخسارة في العدد الواحد من المجلة.

ثم أنه لم يشرح استخدام البدائل. كيف سيخاطب الإذاعة والتليفزيون والإنترنت؟ وهي كلها أدوات مكلفة - باستثناء الإذاعة - وتتطلب من الذي يستخدمها ويعتمد عليها أن ينفق من الأموال ما هو أكثر من شراء مجلة شهرية. كان ثمنها جنيهين فقط. يوشك أن يكون ثمن جريدة يومية. أيضاً لم يتكلم عن نصيب رسالة اليونسكو في عدم وصول رسالة اليونسكو إلى المواطن العادي.

وبسبب كافة هذه الملاحظات الكثيرة أكاد أن ألمح في الأمر أن قرار إيقاف المجلة بهذه الطريقة شبه سياسي. التي أوشك أن أصفها بأنها تعسفية.

العدد الأخير من المجلة يمكن أن يوصف بأنه متحف فيه

مختارات مما نشر في المجلة في اعدادها عبر نصف قرن هو كل عمرها الزمني.

تحت عنوان أخلاقيات – في هذا العدد الأخير من المجلة نقرأ مقالاً منشوراً في عدد أكتوبر ١٩٥٨ كتبه الدوس هكسلي (١٨٩٤ – ١٩٦٣) عنوانه: ألد أعداء الحرية. وهو مؤلف القصة الشهيرة عالم شجاع جديد الصادرة سنة ١٩٣١. وشقيقه جوليان هكسلي عالم في مجال الأحياء. وهو أول مدير عام لمنظمة اليونسكو من ١٩٤٦ إلى ١٩٤٨. وفي مارس ١٩٩٦ يكتب كلود ليفي اشتراوس عن العنصر والتاريخ والثقافة وهو يعد أكبر علماء الأنثروبولوجيا في العالم الآن. مولود سنة ١٩٠٨. بعد ست سنوات من الآن إن كتبت له الحياة. سيكون قد أكمل قرناً من عمره. في عدد يونيو ١٩٩٠ مقابلة مع فاتسلاف هافيل وهو مولود عام ١٩٣٦ وقد تم انتخابه رئيساً لجمهورية تشيكوسلوفاكيا في يونيو ١٩٩٠ ولكنه استقال في عام ١٩٩٢ بعد تجزئة تشيكوسلوفاكيا حيث أصبح رئيس جمهورية التشيك عام ١٩٩٣. في يناير ١٩٧٥ نشرت المجلة خطابا مفتوحا من دان جورج زعيم قبائل كابيلا نوا الهندية. عنوانه: هل تصدقون أنني ولدت من ألفي عام؟

ويكتب عبد السلام في عدد مايو ١٩٨٨ مقالاً عنوانه: التخلف وحرب الإبادة الصامتة. وعبد السلام المتوفى سنة ١٩٩٦ باكستاني حصل على جائزة نوبل في الفيزياء عام ١٩٧٩. وفي عدد يونيو ١٩٣٧ يكتب ديمتري شوستاكوفتشي بيتهوفن يروض الأدغال. وكاتب المقال موسيقى سوفييتي كتب أكثر من ١٢ سيمفونية موسيقية. وفي عدد مايو ١٩٦٠. يكتب أندريه مالرو عن عمل الإنسان الذي يستنقذ شيئاً من أنياب الموت. مالرو ولد ١٩٠١ ومات ١٩٧٦. وأصبح وزير ثقافة فرنسا من ٥٨ حتى ١٩٦٩. والحديث المنشور قدمه مالرو في بداية الحملة التي قامت بها اليونسكو من أجل إنقاذ آثار النوبة في مصر. وفي عدد سبتمبر ١٩٧٧ يكتب جورجي أمادو مقالاً عنوانه: نحن شعب المولدين. وأمادو روائي برازيلي ولد سنة ١٩١٢. وتوفي في أغسطس سنة ٢٠٠١ ويعد من أشهر الكتاب القصصيين في أمريكا اللاتينية.

وفي عدد يونيو ١٩٩٦ يكتب ألبرت أنشتين. ١٨٧٩ – ١٩٥٥ عن الثقافة التي يجب أن تكون أحد عناصر التفاهم العالمي. وفي عدد فبراير ١٩٥٨ يكتب برتداند راسل ١٨٧٢–١٩٧٠ عن طلاق العلم والثقافة. وفي عدد أكتوبر ١٩٨٥ يكتب أرشيبالد ماكليش ولد ١٨٩٢ – ١٩٨٢ وكان رئيس اللجنة التي حررت ديباجة اليونسكو. وهو الشاعر الأمريكي وأمين مكتبة الكونجرس. عن: هل التربية من أجل السلام أمر ممكن؟ وفي فبراير ٢٠٠٠ يكتب بول كنيدي عن الفجوة الإلكترونية. وهو مؤرخ بريطاني يدرس في جامعة بيل بأمريكا. وهو صاحب مؤلف ضخم. اشتهر كثيراً حول صعود وسقوط القوى العظمى: التغيير الاقتصادي والصراع العسكري من عام ١٥٠٠ إلى ٢٠٠٠ وهو الذي تنبأ بانهيار الاتحاد السوفييتي. وأيضاً يتوقع احتمالات تدهور الولايات المتحدة الأمريكية كقوة عظمى. وصعود اليابان والصين كقوى عظمى.

الكاتب العربي الوحيد الذي أعيد نشر مقال له في هذا العدد التذكاري هو رضا النجار. وهو أخصائي تونسي في علم الاجتماع الإعلامي وأستاذ مساعد في معهد الصحافة والإعلام بتونس. وعنوان مقاله: صوت من العالم الثالث. من أجل نظام عالمي جديد للإعلام.

لقد صدر من المجلة ٦٠٩ اعداد بدءاً من عام ١٩٤٨. لتكون: نافذة مفتوحة للقراء يطلون منها على العالم في كل شهر. ولا نملك سوى أن نقول للمجلة وداعاً. بعد أن قررت المنظمة التي تصدرها إيقافها. لأسباب لم تدخل الرأس أبداً.

إن وقف مثل هذه المجلة خسارة. خاصة أنه لا توجد أي جهة يمكن أن تصدر مثل هذه المطبوعة للتفاهم العالمي بين الحضارات. وبكل هذه اللغات العالمية. أنه تخل من اليونسكو عن وسيلة شديدة الأهمية لنشر رسالتها في العالم.

إنهم يوقفون مجلة يقف وراءها تراث نصف قرن كانت تباع بسعر زهيد. من أجل إصدار نشرة مجانية. ومن الذي يقرأ أي مجلة تصل إليه على أنها هدية؟!

الشاعر اليمني علوان مهدي الجيلاني

الاشتباك النصي بين شعرية الرؤيا واتساع الدلالة

محمود جابر عباس *

- ١ -

النص الشعري الحداثي: البنية النصية العميقة

تنبني مسارات النص الشعري الحداثي عند الشاعر اليمني علوان مهدي الجيلاني في نصوصه التي نشرها، عبر تجاوز نسق المعاني المطروحة والدلالات المعلنة الى استكناه بنية فنية شعرية جديدة تحمل دلالاتها الخاصة ورؤياها المحملة بالنظام اللغوي المتميز الذي تلتقي عنده كل مقومات وعناصر التشكيل الدلالي والتركيبي والنحوي والصرفي والايصالي الذي يشتبك مع أفق المعنى الشعري الكلي الذي يمتد داخل هذا السياق، ويؤسس فعله الشعري عبر الاتكاء على التنوع والتقابلات الثنائية والمكونات النصية في التقنيات والمهيمنات النصية كعناصر بنائية لنصوصه، اذ تتم فرض رؤيته التشكيلية داخل هذا السياق، وان التلاحم الشعري والبنائي والثيمي انما يقوم على أساس من اختراق هذه النظم، وهذه الوحدات النصية والتشكيلية، والوصول من خلال ذلك الى انزياحات كلية في جسد النص، والتي تتم من خلال اختراقات النسق العادي، والانحراف الدلالي نحو عناصر دالة وجديدة في شبكة من العلاقات النسقية والسياقية التي تؤلف النسيج النصي وتعمل على سد الفجوات النصية، والانطلاق منها لتكوين بنية شعرية تركيبية خاصة به، وتندغم بكل تشابكاتها وتعقيداتها في بوتقة الخيالي، وتضم توتره وانفعالاته ولحظاته الجمالية التي تنفتح على احتمالات الدلالة المتعددة التي تقدمها العلاقات الدلالية والبنائية وأصواتها وتوازناتها وتضاداتها وطرائق التركيب فيها وخصائص الأسلوب والصياغة والصور والمجازات والاستعارات التي تعمل آليات النص على تنسيقها ضمن دلالته، محققا الصلة السرية التي تقبع خلف نسيج النص، وتصبح القصيدة لديه بنية نصية عميقة مولدة لنمط شعري يقترب في صياغاته اللغوية والفنية والجمالية في تأسيس رؤية كلية لهذا الواقع، وتقدم إمكانية التلاحم العميق بين الواقعي والشعري، والصوفي والرؤيوي والاسطوري والتاريخي، والتي تتبلور من خلالها سمة المتن الشعري، وبنيته التجاوزية، وترابطاته النصية عبر تقديمها وعيا آخر، ولكنه العالم الواقعي السري، والمسكوت عنه، والمغيب، وتكون وظيفة الشاعر فيها ان يفتح مسامات القول الشعري الذي يمتد داخل سياق نصي فاعل ومؤثر وحضوري وداخلي، يتكئ على لغة الاشارات ونسيج العلامات التي تكون على مستوى أعمق من الارتباط اللغوي المباشر، نحو الترابطات الدلالية التي تتعدد حقول خصوبتها، وتتنوع مستوياتها الايحائية في تبليغ رسالتها النصية المولدة للنظام اللغوي الذي يقيم بدوره عدة تقابلات بنائية وتشكيلية مهيمنة تدفع بالنص الى أفق الرؤيا الكلية والتقابلات الثنائية الضدية، الايجابية والسلبية، والحضور والغياب، والاثبات والنفي، والتي تسمح بطبيعتها

* ناقد وأكاديمي من العراق

أن تتخلق علامات ايحائية بين الواقع المعبر عنه شعريا، والنسق التركيبي والذي يتجاوز عناصر الدلالة الظاهرة، الى عناصر الدلالة المغيبة أو المسكوت عنها، أو المهملة والمهمشة، والتي تستطيع هذه البنية أن تستجلي الملتبس الكامن في الأعماق، وتعيد الكلام للمقموع، المسروق، الصوت، وان هذا التحول والتغير الدلالي لا يستمد مقوماته من خارج حدود النص وسطحه، وانما يستمد هذه الرؤى والتجليات من أعماقه الطالعة نحو أفقهما الجمالي في دلالاتها المطلقة التي يشبه فيها التراجيديا اليونانية القديمة، فليس ثمة اجابة محددة عن مسؤولية كل هذه المأساة، أهو القدر أم خطأ البطل التراجيدي، أم التراجيديا نفسها، فاتحا بذلك نوافذ الاقتراب من اللحظة الشعرية الشاملة والمؤثثة بهذه الدينامية، وهذه الكثافة اللغوية والاشارية، والتي تفتح نصوصه على أفق تعبيري وأدائي يحدد من خلاله البنية الهيكلية، ومقصدية التأويل، وتتعدد معانيها وتكشف عن علاقاتها الداخلية، والتي تجعل من الشعر نثراً، ومن النثر شعراً. ويبدو أن الشاعر علوان مهدي الجيلاني في مجمل هذه النصوص يطمح إلى تحقيق نوع من التداخل النصي وخرق لحدود الأجناس الأدبية (الشعرية أو النثرية) لايجاد نص شعري جديد، ومنفتح عن طريق تناسخ وتداخل هذه الأنواع، واستعارة الكثير من تقنياتها وأساليبها وخصائص البناء والتركيب والتعبير، وبالأخص تقنيات المشهد الحكائي والحواري والقصصي، وبناء المشهد الدرامي والمسرحي داخل بنية القصيدة الجديدة، من أجل حشد مختلف هذه التقنيات والآليات والصور والمشاهد والمفردات الشعرية المتضادة والمتنافرة للوصول الى تجربة شعرية حقيقية وعميقة وكلية في آن واحد، والتي تفضي بدورها للوصول الى (وحدة الوجود) أو (الوحدة المطلقة) وهي الوحدة العلوية التي يتخذها المتصوفة بمثابة الجوهر والأساس لسلوكهم واندماجهم في المعرفة الوجودية والكونية، والتي تميزه من علاماته وإشاراته وأشيائه ورموزه وإشاراته المتلبسة بكينونة الوجود وأدواته وتقنياته، للوصول بها الى لحظات التجلي والاستغراق والتوحد التام والكامل عبر الذات الإلهية حد الاتحاد والذوبان فيه كما نجده في أشعار (الحلاج والسهروردي وابن عربي والعطار والنفري والجامي وحافظ الشيرازي) والتي افاد منها الشاعر في تطويع اللغة الشعرية المعاصرة، ووعي كثافتها، واتساع رؤياها، أو كما قال النفري (كلما اتسعت الرؤيا ضاقت العبارة) ذلك أن الشاعر العربي المعاصر يتساوق عنده التعبير الدلالي والادراك الواعي واللاواعي للوصول الى المعنى الشعري الذي ينبلج بين عباراته ونصوصه، متطلعا الى عصر انسان جديد من خلال حمله القلق واليأس والمكابدة والحصار في ليل العالم المنهار، ولكنه يبقى دوماً وأبداً يشعل النيران في عصور الظلام والارهاب والاستلاب والموت المقيم، والتي يكشف لنا من خلالها عن صورة من صور التداخل المعقد بين البنية والرؤيا، والتي يوظفها الشاعر باتجاه توليد صور وعناصر وأنساق جديدة متواشجة ومتآزرة مع أنساق القصيدة الأخرى، مما يشحنها بدلالات وإيحاءات متميزة ومهيمنة في بنيات نصوصه، وإن طبيعة العلاقة النصية بين هذه الأدوات، وهذه الرؤيا التي اتسعت، وهذه البنية التي ضاقت بها العبارة، جعلها تندرج في عالم من الانتشارية والتشاكلية التي تعتمد العديد من الذاكرات والرؤى والاحاسيس المتداخلة المعقدة في تداخلها، والمشتبكة في نصوصيتها وملفوظيتها. وضمن هذا المنظور تصبح بنية القصيدة عند الشاعر علوان مهدي الجيلاني بنية مفتوحة، مولدة لنسقها، وهو يتهجد في محراب الروح، وفي خلواته تهجد المتصوفة من خلال فسحة الحرية وسلطان الجسد والروح، والذي يحمل في داخله لحظتها الشعرية المتفجرة والمتوترة، والتي تقيم حركة القصيدة في داخلها، وليس على أطرافها، أو في خارجها، حيث تتآزر هذه الفيوضات الوجدانية مع التجارب الوجودية والصوفية الحميمة للابانة عن توحد الشاعر بها، لتعادل فنيا في حضورها الدلالي، والتي تنطوي على محاولة جادة للاقتراب من هذه العوالم التي تتحدث عن (الأحوال) و(المقامات) و(المواقف) و(التجلي والوجد) والتي تفرض تشكلاتها الشعرية داخل بنيات الحضور والغياب الدلالية، وتوظيفها في التشكيل اللغوي والتركيبي والصياغي عند الشاعر، ليتم بذلك احتواء الواقع ونقيضه، وتنسيقه ضمن رؤية النص وتحولاته، والتي تؤدي بدورها لاثراء هذا النص، وبنياته الجمالية والفنية، كحافز لهذا التنوع والتعدد لتنبني هذه النصوص في نسق شعري جدلي يؤكد قدرة الشاعر في

بناء رؤيته وعوالمه ومواقفه الجمالية والفكرية والتشكيلية داخل هذه البنية الكلية. وفي مجمل العلاقات النصية للهروب من سطوة الشكل التقليدي والتفعيلي، ومن هيمنتها على عواطف الشاعر الذاتية وأحاسيسه ومشاعره التي تنأى عن التشكل التقليدي وتحريرها من (سمترية) هذا الشكل والتي تتوحد بشروطها الخاصة، وتنبثق من رؤياها، وتتوحد بأبنية العلاقات الداخلية لتتلبس النص حالة شعرية تنقل اللغة الى مستواها الدلالي والترميزي لانتاج معناها الشعري، وسياقها التشكيلي والبنائي:

أنا في مقام النار

أسبلت الجفون على رجائي

فيك...

محتفلاً

أغث

يا واهب الخطرات

هل

نجمت

بذور

محبتي

لأهيم في خضر يزين لي

بلاقع

من سراب الأنس؟

ما لمست يدي غير الهواجس

- ٢ -

الوردة تفتح سرتها: والقبض على التأويلات المرواغة

تتصل الخصائص الشعرية المكونة لخطاب الشاعر اليمني علوان مهدي الجيلاني في مجموعته الشعرية الأولى (الوردة تفتح سرتها- دار أزمنة- عمّان- ١٩٩٨) بمجموعة من المهيمنات النصية التي تكون نقطة إرتكاز وبنائية وتركيبية وتشكيلية وثيمية تؤكد خصوصيته من جهة، وتختزن عددا من الايحاءات التي تحيل الى عالم داخلي مفعم بالحميمية والرؤى من جهة ثانية، وتصبح شخصية القصيدة لديه، ومعمارها البنائي، وقد تأسست ضمن اطار رؤيوي، وبناء متكامل يتحول في النهاية الى تجربة كلية تهتم بالتساؤلات الوجودية، والتأويل الدلالي، وتضم بين جنباتها العديد من العناصر التي تسهم في الانزياحات الحاصلة في جسد النص، ومكوناته التي تتكثف وتتدرج في حركاتها، وعبر مجموعة من البؤر الشعرية الارتكازية للوصول الى قمة توتر الذروة الشعرية التي تقوم على بناءات لغوية وأسلوبية وصورية وتركيبية تعتمد البساطة في الهندسة، والعمق في الحكمة من خلال نمو القصيدة وإتكائها على إيقاعية النثر وحدته وانفتاحه بعيدا عن قوالب الوزن الثابتة والقافية الموحدة و(سمترية) البيت الشعري وايقاع عمود الشعر التقليدي في اشتراطاته البنائية المتشابهة، والتي تظل القصيدة لديه في جميع صورها ومستوياتها قابلة لانتاج المعنى الشعري عبر الضغط والتكثيف في شحن اللغة دلالياً وتأويلياً وتحويلياً حيث تتناسب رؤية الشاعر لواقعه مع المعطى الدلالي للغة في التشكيل الشعري الذي يكون صورة لانعكاس الواقع وبنائه في اللغة، من خلال استخدام ميزات وأعراف التجربة الصوفية ولغتها الشعرية المتميزة في بنيتها ودلالاتها وإيحاءاتها ووظيفتها التي تستطيع بها استبصار المعنى الكلي لهذا الواقع المستتر خلف ضغوطاته وهواجسه وأبعاده المأساوية، وقد تغيمت الرؤية الفنية فيه حد الضبابية.

ويؤسس الشاعر الجيلاني يقينه ووعيه وأحلامه في هذه المجموعة عبر انشغالاته واستغراقه في التجربة الصوفية في قصائده التي تحتوي على قسمين هما: القسم الأول (معراج النشوة) ويضم أربع قصائد هي (مقامات شمس الشموس، ويا ذا الوجد، والوردة تفتح سرتها، ومعراج النشوة) بينما تضم قصائد القسم الثاني والموسوم (في غنج هيئتها) سبع قصائد هي (قالت وبعثرني في خلجات الريح وفي غنج هيئتها وفي حال القرب ومديح الوليمة الطيفية وريح عينيها وسماء بعيدة) حيث نتلمس فيها قدرة الشاعر على الامساك بهذه المرتكزات النصية، وهو يشيد نصوصه وصيغها عبر تكريس الرؤية الصوفية التي تكون سبباً في ثراء وغنى وامتلاء بنية القصيدة، وعلى خاصيتها يبلور الخطاب مستوياته الحركية المتعددة من التجليات والرؤى المتنوعة الأشكال والتوترات التي يقيمها النص من خلالها الايحاء والدلالة التي تقود الشاعر وعناصر الرؤية المتحركة على امتداد النص، بالإصغاء إلى مواجد الروح، والانخطاف التام في الذات الأخرى حد الاستغراق، والتماهي مع هذه المواجد التي تفجر

التوهج الشعري وتجدده من أجل صفاء الروح وعليائها.

ففي قصيدته (مقامات شمس الشموس) يتداخل فيها النداء الخفي الذي يطلقه الشاعر مع تساؤلاته الحيرى ودلالاتها الرمزية والتاريخية والمعرفية والفلسفية والصوفية التي تكون أقرب الى انبعاث نبضات المعاناة المتعاقبة التي ترسم بنية القصيدة وحركاتها ودوراتها التي تسهم في اثراء البعد الدلالي الذي ينسجم مع تفعيل آليات اللغة وتوظيفها الصوتي والتصويري والتعبيري والأدائي التي تدفع بالتركيب اللغوي بعيداً عن قانون اللغة/ الواقع باتجاه قانون اللغة/ القول الشعري الذي يدخلها في مجموعة من العلاقات الدلالية والتأويلية والحضورية والغيابية والانغلاق والانفتاح والتكثيف والانتشار داخل النص الشعري الذي يختفي بفاعليته اللغوية والتصويرية على امتداد النص وذلك باظهار طبقات المشهد الكلي والكشف عن مكوناته من خلال توظيف ثيمة الصوفية وشيوخها في اليمن، وهي تتوشح بشعرية التعبير الصوفي المعبر عن الانسجام السردي المتحكم في تشكيلات اللغة وجماليتها ودلالاتها التي تمتزج في بنية النص وتترك ظلالاً من الرؤى والتجليات التأويلية المتعددة:

يا صاحب العين

عليك العين

لا تجرح مآذن شادها في الغيب

من لمحوك

أنت هنا...

ستبزغ من رؤاك

شمس شموس هذا الكون

كل مشارق الآيات

تسفر

عن بهاء وضوئك الازلي

كل رياح هذا الدرب ريحك أيها المأثوم

دع للكادح الموقور ما رشحت أضالعه

لكل دم سفحت يد مخضبة... وعين

كلما نامت حواري الليل.. نادى دمعها المكلوم:

يا.. الـ .الله..

وحدك ترقب الدنيا

وعينك لا تنام..!

وتحتل قصيدته الأخرى (ياذا الوجد) مكانة خاصة في هذه المجموعة لان الجذر الدلالي الذي تنطلق منه ويرسم الشاعر من خلاله آفاقها ورؤياها، هو الجذر الذي يوغل نحو أعماق الارث الصوفي حيث تكون قريبة من هذا الارث وتجلياته ولغاته، وهو يعي جوانب الادراك الوجودي الذي يتجسد من خلال درجات التنافذ والتداخل النصية بينه وبين نسيج القصيدة وطيات بنياتها حيث الوجد والضوء والحضور والأشواق وأحرف الاسماء وغيرها التي يكشف الشاعر بها، وبشكل واضح طبيعة التوظيف والتناص في هذه القصيدة، والتي تنبني في تشكيلاتها على بنية عميقة مركبة في أبعادها ومراميها الدلالية، ويصبح شعار الالتحام بهذه التجربة هو الذي يبني تلك العلاقة النصية بين مختلف هذه العناصر وانغماسها في أتون بنيته التركيبية للغة واشاراتها وعلاماتها الحامل الأول لهذه الدلالة، والتي تشير الى سمة جوهرية في شعر الشاعر، يدخل منها نحو فتح أفق تعبيري، وكيفية متفاعلة، والاتكاء، وبرهافة على تلك الحالة دون أن يقع فيها كلياً، راصداً كل تفصيلات التجربة، وما تحدثه الرموز الشعرية للسياق الشعري الذي ينسجم بتشكيله مع النظام اللغوي ومصادره ومؤثراته، والذي يمثل التصاقاً أكثر، وتقمصاً متلبساً بماهية اللغة الصوفية واندماجها في بنية القصيدة التي تعد هذه الحالة الاساس البنائي لها، بما تجعلها ذات محمولات وأبعاد حوارية ومرجعية، كما في هذا المقطع من قصيدة (ياذا الوجد):

يا ذا الوجد

صار الوقت

قبراً ضيقاً

من لفني بمرارتي

وأثابني جوعاً وأوحشني...؟

أليس هو الذي أمسيت مفتوناً باحرف اسمه؟

بجفونه تصطاد قافيتي..؟

بماء سال من كفيه

شف كما تشف عبارة المشتاق!؟

وتتحرك قصيدته الثالثة (في حال القرب) على نسق دلالي متميز، وكون لغوي ثري، وليس هذا النسق سوى تجسيد جمالي ورمزي وفني لقلق الشاعر الذي يستقطب فيه كل

التعاقدات النصية والتداعيات المعقدة التي تنتمي بوجودها وألفاظها وايقاعها ومعانيها إلى رؤى وتجليات الذاكرة والواقع والأشياء المحيطة وكل حالات التمزق المتباعدة في الزمان والمكان، والمتداخلة في الرؤية والخصائص الفنية اذ تنمو القصيدة وأفعالها من خلال ايقاع وفضاء التصوف، وحضوره البهي الذي يقوم بوظيفة دلالية حيث أفرزت نفسها شعريا في تخصيب هذه الدلالة التي ينقلها إلى مستوى ترميزي آخر يومئ الى المعنى ولا يحدده، ويظل قابلا للدلالة وتأويلاتها، ومفجرا للايحاء وظلاله، وكأن الشاعر في تساؤلاته العديدة يريد أن يحطم كل الحواجز التي تفصل بينه وبين المحبوب، من خلال استدعاء واستثمار مستويات الدلالة التي تتوالد في اتساع دائري خالقة بذلك هذا الفيض الوجداني والاشتعالات الروحية، وجمر التهجد والتخيل والمواجيد والتداني والأفانين والحضرة العامرة التي يتنفس الشاعر من خلالها رائحة مأساة الواقع ونكهته، اذ تدخل هذه الفضاءات في سياق بنائي وجمالي وتعبيري جديد، وموظفا هذا التناقض والاصطراع بين الواقع والحلم في جمالية الشكل الفني الذي لا ينهض هنا إلا في مواجهة صراعية ومقابلة بين الواقع الاجتماعي وما يقوله، وما يعبر عنه بنسق حي ونام في افق النص وبنائه العام. وفي نطاق هذه الرؤية يمكن البحث عن الجمالي والتشكيلي والتركيبي في النص الشعري الحديث، وعبر هذا التشكيل واحتضانه لثيمات الواقع التي توقظ الذاكرة وتعطيها رؤية أوسع وأبعد عمقاً، وتستغرق النص دلالياً وبنائياً، كما في قصيدته (في حال القرب):

حاصرتني

اشتعالات عينيك...

جمر التنهد

من ذا الذي يسعف القلب

كي يشهد الآن هذا التجلي...

من يرى ما أرى.

كل برزخنا

غمدته

المواجيد

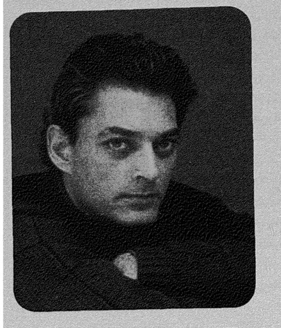
مدت عليه

غصون التداني أفانينها

الوقوف هنا غيبة...

لا ترى العين أبعد من رمشها...

إن تجربة الشاعر اليمني الحداثي علوان مهدي الجيلاني في ديوانه الجديد (الوردة تفتح سرتها) بل في مجمل نصوصه التي نشرها، تعتمد على صراعية الدلالة والحركة والايحاء في النص، والتي تفضي إلى تركيز التوتر البؤري داخل مجموعة من الثيمات والكيفيات التي تشف عن قدرة الشاعر على التماهي بينها، وبين حالات الوجد والتجلي كعناصر بنائية وتركيبية وتعبيرية متآزرة فيما بينها، وتسعى لتدعيم هذه الرؤية التي تخلص القصيدة مما كان سيدفعها نحو الخطابية أو النثرية الباردة أو المباشرة، وذلك عبر شحن كل جزئية وكل بنية ومنظومة نصية منسجمة ومتضافرة فيما بينها من التآلف والتشاكل والتداخل، وإذا بالفضاء النصي منساح والأفق ممتد في كل اتجاه، وإذا بتناغم حركة العناصر فيما بينها تخلق علاقات نسقية وتوازيات خارجية وداخلية بين مستويات النص الترميزية والاشارية والدلالية والواقعية والتخيلية التي تولد داخل هذه البنية، وتقيم متخيلها الشعري فيه، حيث يفاجئ المتلقي باستمرار بظهور علاقات الانفتاح والانتشار والاندماج والتداخل منذ بداية القصيدة وحتى نهايتها في حركة ونمو متطور ومتصاعد، يسمح بضبط فراغات الايقاع وتوازناته المفقودة، ويوجه النص نحو بؤرة من التوازن المطبق والدقيق بين الماهيات والكيفيات والبنيات والدلالات، والذي يمتزج في دوال النص ومدلولاته الجديدة التي تتعمق وتغتني برؤية الشاعر الفكرية والواقعية، وبرؤياها الوجودية، وتجلياته الصوفية، ولغتها الآسرة والشفافة والحميمة التي سيطرت على فضاءات هذه النصوص وبنياتها، والتي تحاول أن تنسج في حركتها أنساقاً من البنيات النصية والملفوظية التي تعمل على جذبنا من عالمنا الأرضي والواقعي المحدد إلى عالم آخر غير محدد وغير مرئي في تحولات القصيدة وصورها الشعرية المكثفة والمختزلة، والوعي الجمالي والفني بها. ومن هنا تنبع هذه الخصوصية الشعرية والرؤيوية والبنائية والثيمية في تجربة الشاعر علوان مهدي الجيلاني بين مجايليه من الشعراء اليمنيين الشباب في استكناه الخيوط السرية لجماليات النص الشعري الحداثي وتجلياته ورؤاه.



حوار مع: بول أوستر
ومقاطع من روايته الجديدة
«كِتابُ الأوهام»

ترجمة: محمد المزديوي★

كلّ شيء يبدأُ بمأساة: «دافيد زايمير» David Zimmer فَقَدَ زوجتَهُ واثنين من أبنائه في حادثة طائرة، يغَرقُ في انهيار عَصَبيّ، فينغلق على نفسه ويسقط في مستنقع الخمور، حتى ذلك المساء الذي يرى فيه على شاشة التلفاز فيلما صامتاً فيساعده على الضحك، لأول مرة بعد فترة طويلة. الفيلم من توقيع «هيكتور مان»، وهو مخرج سينمائيٌّ، يقوم «بول أوستر» Paul Auster بكتابة قصته المُتَخيَّلَة، من بين قصص عديدة في روايته العاشرة: «كِتَابُ الأوهام». مَنْ هُوَ «هيكتور مان» هذا؟ ولماذا لم يُخرج سوى إثني عشر فيلما قبل أن يختفي عن الحركة، بصفة سريّة غامضة، في سنة ١٩٢٩؟ ولماذا توزعت أفلامُهُ في بِقَاع العالَم؟ فيقوم «زايمر» بالبحث، يقوم برؤية الأفلام [قبل عرضها] ويُعيدُ رؤيَتَهَا، وتكون النتيجةُ تأليف كِتَاب، ثم يستغرِق في ترجمة «مُذكّرات ما وراء القبر (ما وراء الموت)» لـ«شاتوبريانْد» Chateaubrian.

ها هو «بول أوستر» الكاتبُ، يعود من جديد، إلى أسلوب الرواية البوليسية، الذي اشتهر به خصوصا من «الثلاثية النيويوركية» إلى «اللوثيان»...

رواية عرفت نجاحاً منقطع النظير في باريس، ولو أنها لم تحرّك كثيراً من الأقلام في الولايات المتحدة. هو تقريبا نفس مصير المخرج «وودي آلن»، الذي يعتبر شعبيا في فرنسا، في حين أنه، بالكاد، يُذْكَرُ اسمُهُ في أمريكا.

★ كاتب ومترجم من المغرب مقيم في باريس

الحوار *

**** منذ زمن طويل لم تنشر فيها رواية مهمة. إنه حدثٌ مهمٌ، إنّها عودةُ الإبن الضالّ، بعد سنوات السينما...**

– لم تمرّ سوى ثلاث سنوات منذ ظهور روايتي «تومبوكتو»، وهي رواية تَطَلَّبَتْ منّي خمس سنوات، بينما هذه الرواية الأخيرة تطلبت ثلاث سنوات. ولكن، معك حقٌ، لقد استغرقتُ كثيرا في كتابة «تومبوكتو»، وفي نفس الآن، كنتُ أشتغل على ثلاثة أفلام، «سموك» Smoke، «بروكلين بوجيس Brooklyn Boogie و on the Bridge Lulu، بالإضافة إلى كتابة مقال مكرّس للمال، «ضِيقُ العَيْش».

**** هو موضوع من المحرّمات، ألَيْس كذلك؟ قليل من الكُتاب تناوَلُوا موضوع المال...**

– أنا لستُ كلّ الناس، أنا هو نفسي. وكلّ الناس، بصفة مستمرة، يستولي عليهم موضوعُ المال. لقد فكرتُ طويلا، في هذا الكتاب. إني أتصوره كأنطولوجيا، وأعتقد أنني وجدتُ له عنواناً على طريقة «دافيد هوم» :David Hume «رسالة عن الخصاصة». والكتاب، في نهاية المطاف، ليس مجرّداً كما أنه ليس علمياً، فأنا أُجَرِّبُ فيه بَلاَهَتِي الخاصة...

**** المال هو، أيضاً، حافزٌ روائيٌ حقيقيٌ في قصصك. إنّ حضورَه أو غيابَه يُحدِّد بَعضَ نِقاط عناصِرِ المُفاجأة.**

– كلّ شيء مختلطٌ. ولا يمكننا أن نَفْصِلَ بين الوقائع ونتائج الأحداث. وكان المال والحبّ في القرن التاسع عشر يُشكِّلان المواضيعَ الروائية الرئيسية. وقد صادفتمْ هذه المواضيع لدى معظم الكتّاب، وليس فقط في كتاب «بلزاك»: Le père Goriot أو التربية العاطفية لِـ«فلوبير».

**** أنت رجل من القرن التاسع عشر؟**

– نعم، ربما.

**** «تومبوكتو»، مثل روايتك السابقة، «السيد فيرتيكو»، هي حكاية. هذا الكتاب الأخير هو أكثر طموحاً، فهو يندرج، في خطٍّ مستقيم، لـ«مون بالاس» Moon Palace، أليس كذلك؟**

– الروايتان اللّتان تتحدث عنهما هما في الواقع حكايتان، هما مسرحيتان (هزليتان) تخترقهُما وقائع طويلة سوداء. أما «كتاب الأوهام» فهو مُحزنٌ ومثيرٌ للقلق، إنه كتابٌ حِداد، إنه قصةُ ألَمٍ، وانفعالات مكثفة تشعِلها. إنه كتاب، في الأصل، مأساويٌ، تخترقه أحداث هزلية، مكتوب حسب لهْجَتَيْن، هو أيضا، المثلث العاشق الذي يبدأ مع هذه المرأة، «دولوريس» Dolorès وهي تقتُلُ، عن عدم انتباه، عشيقةَ زوجها القادم، يَعُودُ، على نحو نموذجيٍّ، في المسلسلات التلفزيونية «soap-opéra». كما أنّ عملية السّطو التي حدثت في البنك هي مشهدٌ مُقتَبَسٌ من فيلم هزليٍّ. لا أستطيع أن أكتب كِتَاباً ذا نغميّةٍ واحدة، هذا مستحيلٌ، فهو لا يتناسبُ مع الطريقة التي أفهم بها الحياةَ وتناقُضَاتِها الدائمة. ففي يوم واحدٍ، يُمكن أن يَحْصُلَ لديك الانطباعُ بأنّ العالَم فاسِد، مثير للتقزّز وفظيعٌ، وفجأةً، تُحِسُّ بانقلاب عَبْرِ وَمْضَة شمس، أو كلمةِ حُبٍّ أو لَفْتَةٍ أريحيّةٍ. إنّ من الخطير تناسي أنّ هذه الأشعّةَ الضوئية موجودةٌ. إنه المُخاطرة بأن نُصبِح متشائمين جداً، بحيث أننا لن نستطيع أن نعيش. إنّ القسم الأكبر من البشرية يستيقظ مهتاجاً من الأمَل من أجل اليوم الذي سيأتي وقادمات الأيام. وكمثال على هذا، إذا فقدتَ الأمل، فسوف تنتحر، كما يحدُث في فلسطين...

**** في هذا الصباح، وقعت عملية تفجير في إسرائيل. هلْ أنت على علم؟**

– نعم، أنا قلِقٌ، حزين ومنشغل بالحالة في الشرق الأوسط. إنها اللحظة الزمنية الأكثر رعبا منذ الحرب الكونية الثانية. ولا يمكن للمآسي سوى أن تتَوَاصَلَ، جُنون آخر غير عقلاني يخترق العالَم. يوجد كثيرٌ من الحقد والكراهية، وكِلاَ الجانِبَيْن بَالِغَ في استخدام حقّ تقرير مصيره. إن الحرب الفيتنامية تبدو صغيرة بالمقارنة مع ما يحدُثُ هنا الآن...

**** أين تضع الخطّ الفاصل بين المأساة والملهاة؟**

– لقد حدّدها «ميل بروكس» Mel Brooks بشكل جيد: «الملهاة هي أن تتزحلقَ على قشرة موز فَتَتَكسَّرُ ساقُكَ؛ أما المأساة، فهي حين تقطع إحدى أصابعِكَ.

**** إذاً فخلال سنوات، قمت بارتياد عدة بيوت، وتنزهت، واستخدمت الكاميرا.**

– لقد كانت إحدى أجمل المغامرات في حياتي. هي فكرة رَجُل مَا في مرحلة ما من العمر، يستطيع أن يبدأ شيئا جديداً مَنَحَتْنِي كثيراً من السعادة. إن الخروج من بيتي والاشتغال مع الآخَرِين، والتحدث أيضا. كان الأمر جيدا بالنسبة لي. وقد أوحت لي، أيضاً، قصَّ الحكايات بطريقة أخرى. وفي نفس الوقت تَستوجِبُ السينما توظيفاً وانخراطاً كليّا ودائماً. يجب إعداد عملية الإنتاج وإيجاد الأموال والاعتناء بأدقّ التفاصيل. لقد افتتنتُ بِتصوير فيلم «Lulu on the Bridge» ولكنني لم أكن مستعداً لإهمال باقي أعمالي.

**** هل يعني هذا أنّك لن تُصوِّرَ أيَّ فيلم؟**

– على الشباب القيام بهذا، فأنا لم أعد أتوفر على الوقت. لقد اكتشفت، بصفة مفاجئة، أنني أبلغ الخامسة والخمسين من العمر، وهو عمْرٌ يمكننا أن نرى فيه النهاية. لقد زعزعني هذا، وعرفت أن وقتي محدودٌ. غير أنه ما زالت تنتظرني كُتُبٌ عليَّ كتابتُها، إنها الآن قضيةٌ مُلِحَّةٌ، أكثرُ إلحاحاً، من فكرة إنجاز أفلام. كان يتوجّب عليَّ الاختيار. فاخترتُ.

**** هل أحدثتْ تجربتكَ السينمائية تغييرا في طريقتك في الكتابة؟**

– لا. لا أعتقد هذا. حين أقيّم رواياتي، وهذه هي الرواية العاشرة،

أكتشفُ أنَّ ما كتبتُ لَمْ يكن أبداً سينمائياً. تجدون قليلا من الوصف الجسدي، وقليلا جدا من المشَاهِد المأساوية في رواياتي التي، في المقابل، لا تقع أحداثها أبدا مشهدا تلو آخر، وهو خاصيّة الكتب التي تشبه أفلاما.

**** ولكنّها، ربما أوحتْ لك بالشخصية المركزية، «هيكتور مان»، مخرج أفلام صامتة عبقري؟...**

– إن «هكتور مان» هو بشكل خاصّ رجل يعرف مشاكل مثل كلّ الناس... وعشقي للسينما يعود إلى فترة بعيدة. فحين كنتُ صغيراً، في سنّ التاسعة عشرة أو العشرين، كتبتُ «سيناريوهات» لأفلام صامتة. ولكني فقدْتُها، أو بالأحرى، أعَرْتُها، ولم أرَها أبداً بعد ذلك. كانت لعبة ذهنيّة، ولم تكن لديّ النية في تمثيلها. إحداها سميتها «عودة» وتركز على شخصية على طريقة شخصيات «بيكيت (صمويل)» حال عودتها إلى منزل طفولتها. كانت أفلاما كوميدية على طريقة «شارلي شابلن» مليئة بوَصْف معمول بشكل جيد. إنّ الأفلام التي أقوم بوصفها في هذه الرواية مستوحاة من ما قمت به منذ خمسة وثلاثين سنة.

**** هل تتمنّى أن تعثر على مخطوطاتك؟**

– نعم.

**** الطريقة التي تروي بها وتَصِفُ وتُحلّل أفلام «هيكتور مان» في هذا الكتاب هي حتماً مُدهِشة...**

– التقاط الصُّور بواسطة الكلمات يتطلب جهودا كبيرة. لقد قرأ الكتابَ الممثل «هارفي كيتيل» Harvey Keitel، الذي شاركَني في تمثيل أفلام والذي أصبح صديقاً لي، بالرغم من أننا لم نلتَق منذ زواجه منذ شهرين، وقال لي: «لقد لقد اخترعْتَ شكلا جديداً للسينما، هو الفيلم المكتوب». هو ربما أفضل من فيلم مُصوَّر. فالقارئ يمكن أن يراه، ويَتَخيّلَهُ. وإذاً يمكنه أن يتصوَّرَ فيلما ممتازا وكاملا.

**** من أين أتاك هذا العشق للسينما الصامتة؟ هل هي طريقة لتذوّق السينما أم هي طريقة تتحدّى بها اللغة؟**

– كلّما كانت السينما تتصنّع الواقعَ، كلّما كان فشلُها كبيراً في تمثيل العالَم، العالم الذي يوجد في داخلنا مثلما العالم الذي يحيط بنا. إن مؤلفي السينما الصامتة فهموا اللغة التي كانوا يتحدَّثونَها، قاموا باختراع عِلْم تركيبٍ للعَين وعِلْم قواعد ديناميا صافيا. إنّ أفلامهم هي التفكيرُ المتَرْجَمُ إلى الحركة، هي الإرادة البشرية وهي تعبّر عن نفسها عن طريق الجسم البشريّ. إنّ هذا موجود في الكِتاب. إنّ كل القضايا التقنيّة للغة السينمائية، سواء تعلّق الأمر بالفيلم أو حلول الظلام أو حلول صورة مَحَلّ أخرى تدريجيّا، تمّ تناولُها وتقريرُها أثناء فترة الفيلم الصامت.

**** إذاً، فـ«هيكتور»، هذا العزيز «هيكتور»، مخرج سينمائيّ. ولكنه، وبوجه أخَصّ، مذنب. فيمَ هو مذنبٌ تحديدا؟**

– بينما يُشارك «هيكتور» بصفة ثانوية في إحدى الجرائم، فإنّ «هيكتور» لا يُصدِر حركةً ما. إنَّ صمتَهُ هو جريمتُهُ. وفي نفس الظروف، فإنَّ شخصية أخرى هي «ألْمَا» Alma لم تتحمّل مَا قامت به. وأكملتْ ما لم يستطع «هيكتور» أن يُكمِلَهُ: فدمّرت نفسها بنفسها بطريقة مباشرة، وهذا فظيع...

**** ما هي العلاقة التي تربطك بديانة أبيك؟**

– لستُ مؤمنا ولا ممارسا للطقوس الدينية، ولكني أظلُّ مع ذلك مرتبطاً بأصولي اليهودية. إنه تعلّق فلسفي وتاريخي.

**** أنت تكتب بخصوص «هيكتور» «استمرّ في دفع ديونِهِ إلى الربّ الذي رَفَضَ الايمان به». ألا يمكن أن يكون شخصية توراتية؟**

– إنه إنسانٌ ذو وعي كبير، مشمئزٌّ من نفسه ومن ضعفه ووهنه. هو رجُلٌ لا يستطيع أن يعتذِرَ، وهذا دليلٌ على الشخص الطيّب. ألَمْ تُلاحظْ كيف تعتذر الكائناتُ السيّئة دونما توقف، لأنها لا تُحِسُّ لا بالعار ولا بالذنب؟ لقد أخرج «كورُوزاوا» فيلماً بعنوان «الأشرار يَنامُون جيدا». إنّ «هيكتور»، لا ينام بصفة جيدة.

**** على أنّك تتحدث عن «خطيئة». ألا ترى أن الطريقة التي تتناول بها هذه الشخصية، هي طريقة دينية بقدر ما هي توراتية؟**

– لستُ أنَا من يتحدثُ عن الخطيئة، إنه «هيكتور» التي يُؤَوِّلُ بهذه الطريقة أحداث حياته. إننا كَكُتّاب لا نستطيع، أبداً، أنْ نُجيبَ على سؤال «لماذا؟»، إننا نستطيع فقط أن نقول كيف...إنّ الأصولَ والوساوس التي تدفع إلى تكريس ثلاث سنوات من حياته لِمُواصلة قصة مُتَخيّلَة، غامِضةٌ ومُبْهَمَةٌ. وكيْ أجيبَ على سؤالكَ، إنّ «هيكتور» شخصية توراتية.

**** يهودي تائه؟**

– إنه فقط، يهوديّ يُسافر كثيراً. إنه لا يُمثّل إلاّ نفسَهُ. إنّ النظر إلى الشخصيات على أنها رموزٌ هو أثَرٌ كَاذِبٌ. أنا لا أعتقد أننا نقرأ روايَات كي نَلْمَسَ قضايا كونية. على العكس، إننا ما نرغب فيه كقرّاء هو التَّوَاجُهُ مع أفراد واقِعِيِّين ونوعيِّين والعيش معهم. من المستحيل في حياة أجسادنا، الحياة الحقيقية، أن نعرف ما يُفَكِّرُ فيه الآخَرُ. بينما تستطيع أن تَلِجَ في عَقل الآخَر، ويمكن أن يكون لديكَ الانطباعُ بتقمّصه، في روايةٍ مَا.

**** هل لهذا السبب ترسم رواياتُكَ كلُّها قصة وسيرة ذاتية لشخصيةٍ مَا؟**

– إنّ بَذْلَ مجهود من أجل فهم، وَوُلُوج جَوْهر شخصيةٍ مَا، سواء كانت ملموسة أم خيالية، هو دائما من عمل البيوغرافيّ. لقد كانت روايتي الأولى «اختراع العزلة» نصّا من أجل الاقتراب من الآخر، مِنْ أبِي الذي لم يكن بالإمكان، في الواقع، أنْ يكونَهُ. كيف يمكن التحدُّث عن شخص آخَر؟ إنّ هذا السؤال يأسِرُني. إنّ الناس

تستعصي عنّا، ونحن نستعصي على أنفسنا.

**** هل تتطوّر، من كتاب لآخر، بفضل الرغبة في فهم الآخر والاقتراب منه؟**

– لا. بالرغم من أنّ المكان الذي أحتلّه حقيقيٌّ، وبالرغم من أنني أقوم بمجهودات، وبالرغم من أنني، دائماً، في حركة، فإنّ الهدف قصيٌ دائما. إن تجربة الكتابة لا تغني من جوع. إنها طريقة في العيش، هي طريقتي، وليس لديّ الانطباع بأنها تمنح أجوبة لأسئلة الحياة الكبرى. ولكن بالرغم من أنّ هذا لا يستتبع وقائع، فإن فعل طرح أسئلة يمنحني نوعاً من الحيويّة، وبعضا من الطاقة. بهذه الطريقة أبرهن لنفسي بأني موجودٌ، وبأنّ نفسيتي ليست كسولة ومرتخية بشكل كامل، غير مُستَفاد منه. حاول أن تفهمني، أنا لا أحاول تبرير ما أقوم به. ومن الصعب تفسيرُ لماذا نُقضّي كل حياتنا في مواجهة طاولة حريصين على التعبير بواسطة الكلمات.

**** كان بيكاسو يقول إنّ المهمّ ليس هو العثور على شيء بل هو البحث...**

– نعم. إن بذل المجهود الذي له قيمةٌ، هو الشيء الذي يهمّ في نهاية المطاف. حتى في نهاية يوم ضائع، حيث أمزّقُ كلّ ما كتبتُهُ، أستطيع أن أقول بأني بذلتُ ما استطعتُ، وبأني دفعتُ عقلي، بعيداً، إلى أقصى ما يمكن.

**** هل لديك الانطباع بأنّك كثيراً ما تخفق وتفشل؟**

– يحدث لي أن أمزّق كلّ ما كتبته خلال أسابيع.

**** بالرغم من حميميتها وجوانيّتها، فإنك تكتب رواياتك بهمّة. فكيف تشتغل؟**

– حينما نكتبُ روايةً فإنّ علينا أن نتخذ القرارات في كلّ صفحة، حول ما نلقي به وحول ما نحتفظ به. وأنا أعرف أكثر منك. فأنا أعرف كلّ القصص وكلّ شخصيات هذا الكتاب. فإذا كنتُ قد أهملتُ كثيراً من الأخبار، فلأني لم أشأ أن أجدَ نفسي إزاءَ رواية تتألف من تسعمائة صفحة.

**** وما المانع؟ كانت ستكون رواية ضخمة...**

– لا يتعلق الأمر فقط بالحجم. بل هي مسألة إيقاع. إنّ وصفَ فيلم (حياة «مارتن فروست» الجوانية) التي تشغل نهاية الرواية، كانت ستصل إلى خمس وسبعين صفحة. كنتُ أمتلك في رأسي كلّ القصّة، ولكني لم أشأ أن أخلّ بتوازن انسيابيّة السرد. وإن تكريس هذا القدر من الصفحات لهذا الفيلم كان سيُدمّرُ الكتاب. لقد دفعتْ بي هذه المسألة، وطيلة أسبوعين، إلى يأس كامل. ثمّ قبلت فكرة أن يكون هذا الفيلم فيلما قصيراً. إننا حين نكتب، لا نعرف، أبداً، كيف سيتطلبُ حدثٌ ما من عدد الصفحات. غير أنه يجب توفرُ ميزانٍ للحفاظ على توازن المحكيّ.

**** إذاً فأنت تقوم بالقص (القطع) والإهمال...**

– نعم. إن الإختزال أصبحَ لديّ إكراهاً بسيكولوجياً حقيقيا. إنّ تفسيري لهذا يتجلى في هذه الجملة الصغيرة «السّرعة والهُزال». إنّ كلّ النوادر والاستطرادات التي ليست مفيدة للقصّة، أقوم بالتخلص منها. وهكذا أكتشف، بالتدريج، ما يجب الاحتفاظ به وما يجب التخلّص منه، ما يجب قوله وما لا يَجِبُ قولُهُ.

**** بدون تردد؟**

– إنها مسألة جسديّة، فأنا أُكابد وأُعاني بشكل الكتاب في جسدي، ولا أستطيعُ أن أفعلَ غيرَ ذلك.

**** كتابك اتّخذ عنواناً له: «كتاب الأوهام»، كان يمكن أن يُسمّى «كتاب الحوادث». يتضمن العديد من حوادث الموت غير الطبيعية. وأيضاً كثيرا من الارتدادات...**

– الأمر غريب ومضحك. فقد كتبتُ تحت هذا العنوان «حوادث» و«نقل»، نصاً لم يُتَرْجَمْ بَعدُ إلى اللغة الفرنسية، وهو تتابع قصص حوادث، بعضها حقيقي والبعض الآخر منها متخيَّلٌ.

**** كلّ هذه الشخصيات، التي ماتت في غير وقتها، تجعلنا نفكر في جدّتك من أبيك التي قتلتْ جدّك...**

– إنّ أشياء من هذا القبيل تَحدُثُ كلّ يوم في الحياة. إنّ الأمرَ عادي جدا، بالرغم من أن الذي يعانيه يعيشُهُ بحِدّة استثنائية.

**** يا لها من طريقة غريبة لرؤية الأشياء... لماذا قتلتْ جدّتُك جدّك؟**

– لا أحد يعرف. لم يكن وفيّا، وكانا يعيشان منفصلَيْن. هل يمكن أن نعرف لماذا يقتل شخصٌ ما شخصاً آخر؟

**** كلّ ضحايا كتابك من النساء اللائي أحببْنَ كثيراً. الحبّ لا يحمي؟**

– لا أعرف.

ترجمة مقطع من رواية «كتاب الأوهام»

بعد يومين، أخبَرَتني المنشورات الجامعية في بانسيلفانيا بنيتها في نشر كتابي. كنتُ قد انتهيتُ من ترجمة ما يقرب من مائة صفحة عن «شاتوبرياند»، في تلك الفترة، وحينَ سيخرُجُ كتاب زالعَالَمُ السريّ لـ«هكتور مان»، بعد سنة من هذا، كنتُ أضفتُ إليها ألفاً ومائتي صفحة. فلو أني واصلتُ الإشتغال على هذه االوتيرة، كنتُ سأنتهي من المحاولة الأولى خلال سبعة أو ثمانية أشهر. وإذا ما أحصينا فترة التصحيحات وتغيير الآراء، فإني سأُسلمُ المخطوط المنتهي لـ«أليكس» Alex في أقلّ مِنْ سَنَة.

هذه السنة لم تدم، في الحقيقة، سوى ثلاثة أشهر. كنتُ أتقدّم بمائتين وخمسين صفحة، واصلاً إلى الفصول الأخيرة للكتاب الثالث والعشرين، الفصول التي تتحدث عن سقوط «نابليون»، وإذا بي أعثُرُ في صندوق رسائلي، في ما بعد ظهيرةِ يوم رطب وشديد الرّيح في بداية فصل الصيف، على خطاب من «فريدا

سبيلّينغ» Frieda Spelling. أعترف أنّ الأمر هزّني، في البداية، بشِدّة؛ وبعد أن بعثتُ بجوابي وفكرتُ شيئا ما في المسألة، نجحتُ، مع ذلك، في إقناع نفسي بأنّ الأمر كان ألعوبة ومزحة. هذا لا يعني بأني كنتُ مخطئاً في إجابتها، ولكن إلى حدّ هذه الفترة التي كنتُ فيها مستتراً، كنتُ أعتقد جازماً بأن مُراسَلَتَنا ستتوقف عند هذا الحدّ.

بعد تسعة أيام، تلقيت خطابا ثانيا. وقد كتبتْ، هذه المرة، على صفحة كاملة، باسمها وعنوانها المطبوعَيْن، بشكل بارز، في رأس الصّفحة. كنتُ واعيا بالسهولة التي يمكن أن نصنع بها أوراقَ رسائل مُزوَّرَة ذات مقدّمة، ولكن، يا للشيطان، مَنْ يكلف نفسه عناء محاولة تمرير نفسه على أنه شخص لم أسمع عنه قط؟ إن اسم «فريدا سبيلّنغ» لا يعني لي شيئا. يمكن أن يكون اسم زوجة «هيكتور مان» Hector Mann، ويمكن أن يكون اسم امرأة حمقى تعيش في كوخ في أعماق الصحراء؛ مَهْمَا يكن، فإنّ نفيَ حقيقتها ليس له أدنى معنى.

كتبتْ لي: «سيدي العزيز، إن شُكوكَكَ مفهومة جداً، ولنْ أتفاجأ، على الإطلاق، مِن تردُّدِك في تصديقي. إن الطريقة المُثلى في إخبارك بالحقيقة هو قبول دعوتي التي عرضتُهَا عليكَ في الرسالة الأولى. إصعد في الطائرة إلى Tierre del Sueno واحْضُر لرؤية «هيكتور». وإذا أخبرتكَ أنه كتب وأخرج سلسلة من الأفلام الطويلة بعد أن غادر «هوليود» سنة ١٩٢٩ –وهو مستعدٌ لِعَرضِهَا من أجلكِ، في مزرعته–، فإنّ هذا سيعطيكَ، ربما، الرغبةَ في الحضور. إن «هيكتور» يبلغ من العمر تسعين سنة تقريباً، وصحتُه لا تني تهنُ. إنّ وصيَّته تفرضُ عليَّ أن أتلفَ الأفلام في الأربع والعشرين ساعة التي تعقب وفاته، وأنا لا أعرف كم يتبقى له من الوقت ليعيش. أترجَاكَ أن تتَّصِلَ بي دون تأخير. وفي انتظار جوابك، تقبَّلْ أفضل مشاعري، «فريدا سبيلّنغ» (السيدة هيكتور مانس)».

لَمْ أدَعْ، هذه المرَّة أيضاً، هذه الرسالةَ تُؤثّرُ عليَّ. كان جوابي موجزاً، بارداً، وربَّما فيه شيءٌ من الفظاظة والخشونة: فَقَبْلَ أن أدخل نفسي في أيِ موضوع كان، فَعَليَّ أن أكونَ على يقينٍ من إمكانية وضع الثقة فيها. كتبتُ لها: «أتمنى أن أُصدِّقَكِ، ولكنّي محتاجٌ إلى دليلٍ مَا. وإذا كنتِ تنتظرين مني أن أقومَ بالسّفر من «سفيرمونت» Vermont إلى «نيومكسيكو»، فأنا أحتاجُ إلى أن أكون على يقين من أن إثْبَاتَاتِكِ صحيحةٌ ومن أنّ «هيكتور مان» مازال على قيد الحياة. وبمجرد ما أن تنقشع هذه الشكوك، فسوف آتي إلى المزرعة. ولكن عليَّ أن أخبركِ بأنني لن أستَقِلَّ الطائرة. بكلِّ إخلاص. د. ز».

كان يبدو لي بدهيًا أنها ستطفو من جديد– اللهمّ إلاّ إذا تَسَبَّبْتُ لَهَا بالاحباط. وإذا كان هذا هو واقع الحال، فسيكون اعترافا ضمنياً، من جانبها، بأنها خانَتْني، وتظلّ هذه القضية عند هذا الحدّ. لم أكن أعتقد أن الأمر هكذا، ولكنّي، ومَهْمَا يكن الأمر الذي يَخْطُر بِبَالِهَا، لن أحتاجَ لوقتٍ طويل كي أكتشف الحقيقة. لقد كانت رنّة رسالتها الثانية ضاغطةً، وشبه مُتَرَجِّيَة، وإذا كانت بالفعل ما ادّعَتْهُ، فإنها سوف تُكاتِبُنِي من جديد من دون تضييع للوقت. إنّ صَمْتَهَا سيعني أنّني كشفتُ عن قِنَاعِهَا؛ وإذا ما أجابتني– وكنتُ على يقين من أنها ستُجيبُ–، فرسالتُها ستصلني بسرعة. لقد استغرق وصول الرسالة الأخيرة تسعة أيام. وكنت أتوقع أنه في نفس الشروط (لا تأخّر، ولا تشويش) سوف أتصلُ بالرسالة القادمة في وقت أقلّ.

قمت بما أستطيع من أجل الاحتفاظ بهدوئي، كي أظلّ وفياً لِعَاداتي والاستمرار في ترجمة «المذكرات»، ولكن بدون نجاح. كنتُ شارد الفِكْر ومتوتراً جداً، كي أُكرِّسَ الانتباه الضروريَ، وبعد أن أجهدتُ نفسي، عَبَثاً، خلال عدة أيام متتابعة من احترام الحِصص، انتهى بي الأمر إلى منح نفسي فترة تأجيليّة لهذا العمل. في صباح اليوم التالي، زحفتُ إلى خِزانَةِ الغرفة الجِداريّة كي أَسْحَبَ منها ملفّاتي القديمة حول «هيكتور»، والتي كنتُ قد جمعتُهَا في كَرَاتين بعد أن انتهيتُ من الكِتَاب. كانت ثمّة ستة كراتين. خمسة منها كانت تتضمّنُ ملاحظات وخُطاطات ومشاريع لمخطوطي، وكان الكرتون السادس محشوّاً بكل أنواع الوثائق الثمينة من قصاصات الصحافة، والصُور والميكروفيلم وصور عن المقالات وإشاعات وأقاويل من الجرائد القديمة، وأدقَّ المقاطع المطبوعة التي تخصّ «هيكتور مان» والتي استطعتُ وضعَ يديَّ عليها. لقد مرّت فترة طويلة لم أُلْقِ فيها نظرة على هذه الأوراق، ولما لم يكن عندي، في الحاضر، ما أفعل سوى انتظار إشارة من «فريدا سبيلّنغ» Freida Spelling، نقلتُ هذا الصندوقَ إلى مكتبي، وأثناء ما تبقى من الوقت خلال الأسبوع، كنت أقرأ محتواهُ. لا أعتقد أنني كنتُ آمُلُ أن أعرف شيئا جديداً لم أكن أعرفه من قبلُ، ولكني لم أكن أحمل سوى فكرة غائمة عن محتوى هذه الملفات، وبدا لي أنه من المفيد إلقاء إطلالة عليها. كان قسم كبيرٌ من المعلومات التي جمَعْتُهَا يبدو لي فاقداً للأهمية والثقة: مقالات مُقتَبَسَة من الصحافة ذات التأثير والوَقْع أو مجلات متخصصة، وأطراف من الريبورتاجات السينمائية المليئة بالمبالغات، والافتراضات المغلوطة ومُخالَفَات الحقيقةِ الجلية. لكنّني، وشرط الحذر من تصديق كلّ ما أقرأ، لم أجد أيّ حَرَجٍ يمكن أن يُسَبِّبَه لي هذا التمرين.

كان «هيكتور» موضوعاً لأربعة بروفيلات بين أغسطس ١٩٢٧ وأكتوبر ١٩٢٨. الأول ظَهَرَ في Kaleidoscope Bulletin- وهي مجلة شهرية إشهارية لشركة الإنتاج التي كان قد أسسها خلال فترة حديثة «هُونْت» Hunt. ويتعلق الأمر، في جوهره،

بِخَبَرٍ موجَّه إلى الصحافة بخصوص العقد الذي تمّ توقيعه مع «هيكتور». وبما أنّ هذا الأخير لم يكن معروفا، بعدُ، فإن مسؤولي المجلة أحسّوا ببعض الحرية في اختراع أيّ قصة متماشية مع مخططهم. لقد كانت اللحظات الأخيرة لـ Latin lover في هوليوود، الفترة التي تلت، مباشرة، موتَ «فالنتينو»، حين كان الأجانب الغرباء والسريّون يجذبون انتباه جماهير عديدة، وكانت مجلة Kaleidoscope قد حاولت الاستفادة من هذه الظاهرة معلنة أن «هيكتور» هو مثل «سالسينيور سلابستيك» Slapstick، الفاتن الجنوب-أمريكي ذو العبقرية الفكاهيّة». وقبل الاعتماد على هذه التأكيد، كان من اللازم خلق سوابق فاتنة، مسار مهنيّ سابق لوصوله إلى الأرجنتين: مشاهد وأدوار رقص في «الميوزيكهول» في «بوينيس إيريس» وجولات طويلة في مسرحيات كوميدية خفيفة عبر الأرجنتين والبرازيل، ومجموعة من الأفلام التي عرفت نجاحا كبيرا والتي تمّ إنتاجها في المكسيك. ومن خلال تقديم «هيكتور» كنَجمٍ معروف سَلَفا، فإنّ «هونتز» Hunt يستطيع خلق شهرته في اختراع وكشف المواهب الجديدة. لم يكن «هونت» Hunt إلاّ وافدا جديدا على المهنة، كان صاحبَ ستوديو ومتعهّدا، وسَلبَ كلَّ مُنافسيه حقَّ استيراد مُسلٍّ أو مهرّج أجنبيّ معروف جدا ومنحه للجمهور الأمريكي. لقد كانت الكذبة سهلة التحمّل. فلم يكن أحد ينتبه لما يحدث في الدول الأخرى، وعلى كلّ حال، فما دام لنا حقّ الاختيار بين كثير من الإمكانات المتخيَّلة، فلِمَ نَدَعُ الواقع يُعرقِلُنا؟

لاحقا، بعد ستة أشهر، قدَّم مقالٌ نُشِر في عدد فبراير من مجلة Photoplay روايةً أكثر تحفظاً عن ماضي «هيكتور». وهو أنّ العديد من أفلامه كانت قد عُرِضت أمام الجمهور، وأثار عمله اهتماما متصاعدا في البلد؛ من الأكيد أنه لم يكن من الضروريّ تشويه ماضيه. وكان هذا المحكيّ قد كتبته صحفية تشتغل مع المجلة، وتدعى «بريجيد أوفالون» Brigid o Fallon، ومن الفقرة الأولى، ومن تعليقاتها على «النظرة الثاقبة perçant لـ«هيكتور» و«جهازه العضليّ الرشيق»، نفهَمُ أنه لا نية لها إلاّ في تمجيد الأشياء المتزلفة. كانت مفتونة بالرنة الإسبانية التي يتلفظ بها هذا الكوميديّ، وهنّأتْه، مع ذلك، على جودته لغته الإنجليزية، وسألَتْهُ عن سرّ اسمه الألماني. يجيب «هيكتور»: «الأمر بسيطٌ جدا، والِدايَ أتيا من ألمانيا، وأنا أيضاً. لقد هاجرنا جميعا إلى الأرجنتين حينما كنت صبيّاً. فأنا أتحدث اللغة الألمانية معهم (مع عائلته) في البيت، والإسبانية في المدرسة. ولاحقا، اللغة الإنجليزية حين قدمتُ إلى أمريكا. ولم أكن مشهوراً بعدُ. تسأله «ميس أوفالون» عن الفترة التي قضاها هنا، لحدّ الآن، فيُجيبُ «هيكتور»: ثلاث سنوات. هذا الجواب يُناقِضُ، بطبيعة الحال، الرواية التي نشرَتْها مجلة Kaleidoscope Bulletin، وحين سيتحدث «هيكتور» لاحقا، عن الأعمال الصغيرة التي زاوَلَها بعد وصوله إلى «كاليفورنيا» (سائس، بائع المكنسات الكهربائية، عامل حفر وركْم التراب)، لم يُشِرْ من قريب إلى نشاط سالف في ميدان المسرح. لقد تلاشَت حياته المهنيّة اللاتينو-أمريكية التي كانت قد جَعلت منه شخصيةً مُحبَّبَة وأليفة.

يمكن، دون صعوبة، كشفُ مُبالَغات «هونت» Hunt الإشهارية، ولكن احتقارَها للحقيقة لا تعْني أنّ القصة التي ظهرت في «فوتوبلاي» Photoplay كانت أكثر صحة أو أكثر قابلية للتصديق. في عدد مارس من مجلة Picturegoer، يحكي صحفيّ يُدعى «راندال سيمس» Randall Simms بأنه ذهب لرؤية «هيكتور» على مَنَصّة تصوير فيلم Tango Tangle، وأنه تفاجأ من استنتاج أنّ «هذه الآلة الضاحكة الأرجنتينية تتحدث إنجليزية راقية تقريبا بدون نبرة. وإذا كنّا لا نعرف مِنْ أيْنَ أتى، فإنه يمكننا أن نحكم على أنه تربّى في «داندوسكي» و«أوهايو» ». لقد كتبَ «سيمس» هذه الكلمات على أساس أنها إطراء، ولكن هذه الملاحظةَ تُثيرُ مسائل مقلقة ومُحيِّرَة فيما يخصّ أُصولَ «هيكتور». وحتى إذا اعتبرنا أنّ الأرجنتين البلدَ الذي قضي فيه طفولتَهُ، فإنه يبدو أنه تركَه (أي الأرجنتين) من أجل الذهاب إلى أمريكا في وقت مُبكر ممّا تراه المقالات الأخرى. في الفقرة التالية يقوم «سيمس» بذكر كلمات «هيكتور»: «كنتُ شخصا رديئاً. طردني والِدايَ حين بلغتُ من العمر السادسة عشرة، ولم أعدْ أبداً إلى البيت. وانتهى بي المطاف إلى التوجه شمالا حتى اللحاق بأمريكا. ومنذ البداية، لم تكن تنـابـني سوى فكرة واحدة، وهي النجاح في السينما. إنّ هذا الشخص الذي يتحدث بهذ الطريقة ليس هو الشخص الذي تحدّث، قبل شهر، مع «بريجيت أوفالون». فهَلْ بالَغ، عبر استخدام المزاح، في إظهار نبرته من أجل Photoplay، أم أنّ «سيمس» شوَّه الحقيقة، بطريقة متعمَّدَة، مُلِحّاً على كوْن «هيكتور» يتحدث الإنجليزية بطلاقة من أجل إقناع المُنتجين السينمائيين بإمكاناته كمُمثل السينما الناطقة في الشهور والأعوام القادمة؟ هل توافَقا معاً، ربما، لإخراج هذا المقال، أم ربّما اشترى سارقٌ ثالثٌ «سيمس»- ولِمَ لا يكون «هونت»، الذي كان يعاني من مشاكل مالية؟ هل يمكن أن يكون «هونت»، وهو يُحاولُ أن يُضاعِفَ من القيمة السّوقيّة لسهيكتورس بنيّة بيع خدَماتِهِ لشركة أخرى للإنتاج؟ من المستحيل معرفة هذا، ولكن مَهْما كانت دوافعُ «سيمس»، وحتّى لو أنّ «أوفالون» نقلتْ تصريحات زهيكتورس بشكل سيء، فإن هذين المقاليْن يظلاّن غيرَ مُتلائمَيْن، وهو نوع من التسامح والصَّفح الذي يَنَالُهُ الصحفيون.

---

* (الحوار ظهر في مجلة (لير) Lire الفرنسية الأدبية الشهرية، لشهر مايو ٢٠٠٢).

الاصدار الثالث
من كتاب نزوى

صدر العدد الثالث من كتاب نزوى والذي يأتي ضمن سلسلة من الكتب التي تصدرها المجلة خدمة للقارئ العربي، جاء بعنوان (دراسات في الاستعارة المفهومية) للباحث والأكاديمي عبدالله الحراصي تضمن الكتاب مجموعة من الدراسات تم نشر بعضها في أعداد مجلة نزوى سابقا حيث يتناول قضية الاستعارة ليس باعتبارها ظاهرة بلاغية يتم فيها استخدام كلمة محل أخرى على أساس التشبيه ، بل باعتبارها ظاهرة ذهنية تمكن التفكير البشري من التعامل مع المجردات من خلال إسقاط التجارب المادية عليها . وانطلاقا من هذا الفهم الذهني للاستعارة فان الكتاب يحتوي على دراسات تحليلية تستكشف دور الاستعارة في تشكيل المفاهيم الفلسفية والدينية والسياسية وفي تشكيل مفاهيم الأخلاق في الثقافة العربية. (ومما يثبت تسلل الأيديولوجيات الاجتماعية إلى الفكر الفلسفي والميتافيزيقي عموما هو ان الصور التي تتم رؤية الأفكار من خلالها هي نفسها المستخدمة في تجلي الرأسماليات الاجتماعية، كالجوهر واللؤلؤ وغيره من الماديات التي اتفقت المجتمعات على ارتفاع قيمتها المادية) .

عبدالله الحراصي: أستاذ مساعد في كلية

عبدالله الحراصي

دراسات في الاستعارة المفهومية



كتاب نزوى

الآداب والعلوم الاجتماعية بجامعة السلطان قابوس بمسقط . حصل عام ٢٠٠١م على شهادة الدكتوراة في حقل «دراسات الترجمة» من جامعة آستون ببرمنجهام بالمملكة المتحدة .

نشر له العديد من الدراسات والترجمات في مجالي الترجمة والفكر الاستعاري وهو يعتبر من أبرز الباحثين في حقل الترجمة .

كما نود أن ننوه للقارئ أن هناك العديد من الاصدارات القادمة بمختلف الاجناس الادبية منها :

مغامرات عماني في أدغال أفريقيا (ترجمة السيرة الذاتية لحميد بن محمد المرجبي) للباحث والاكاديمي محمد المحروقي .

وكذلك مجموعتان شعريتان لكل من طالب المعمري وأحمد الهاشمي .



A Cultural Quarterly in Arabic

Editor - in - Chief:
Saif Al Rahbi

P.O. Box, 855. Postal Code.. 117. Al-Wadi Al-Kabeer.
Sultanate of Oman. Tel.: 601608 Fax.: 694254

الاشـراف الفـني والتنفيذ
خلف بن سعيد العبري

عنوان نزوى على شبكة الانترنت
www.nizwa.com

البريد الالكتروني
nizwa99@omantel.net.om

طبعت بمطابع: **مؤسسة عُمان للصحافة والأنباء والنشر والاعلان**
ص.ب : ٩٧٤ مسقط الرمز البريدي ١١٣ سلطنة عمان، البدالة : ٦٠٤٤٧٧ ، فاكس : ٦٩٩٦٤٣
الاعلانات : العمانية للاعلان والعلاقات العامة مباشر : ٦٠٠٤٨٣، ٦٩٩٤٦٧، ص.ب٣٣٠٣ روي الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

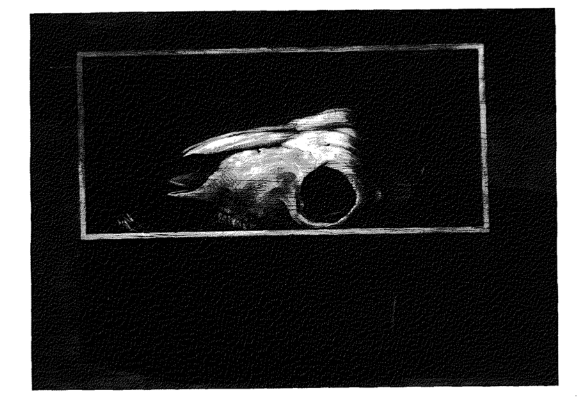
Printers and Publishers : OMAN ESTABLISHMENT FOR PRESS, NEWS, PUBLICATION AND ADVERTISING
P.O. Box, 974. Postal Code.. 113. Muscat. Sultanate of Oman. Tel.: 604477 Fax.: 699643
Advertising: Al-OMANEYA ADERTISING & PUBLIC RELATIONS Tell.: 600483, 699467, P.O. Box 3303. P.C. 112 Ruwi Sultanate of Oman

إشــــارات

- **المواد المرسلة للمجلة لا ترسل الى أية جهة أخرى للنشر وإلا سنوقف - آسفين - التعامل مع أصحابها.**
- المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة. ويفضل إرسالها على قرص مدمج أو بالبريد الالكتروني.
- ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
- نعتذر لعدم الرد على جميع الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين وترسل لمن تقبل موادهم خطابات بتأكيد النشر.
- المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.

♦ ♦ ♦

العــــدد الحادي والثلاثون
يوليو ٢٠٠٢م ربيع الثاني ١٤٢٣هـ



▲ اللوحة للفنان السوري/ يوسف عبدلكي

الغــلاف الأخــير: طائر الطول ويعرف (بأبو غريبات) حيث يتواجد بكثرة على طوال السواحل العمانية – عدسة/ هان وجنيس اريكسون ◄

ناصر الجهوري، عبدالله حمادي، عبدالرحمن السالمي، سعيد الغانمي، حسام الخطيب، خيري دومة، خلفان الجابري، محمد علي اليوسفي، عمار السنجري، عبدالله ابراهيم، راسم المدهون، جواد الأسدي، خالد النجار، تهامة الجندي، رياض العبيد، جميل مفرح، جولان حاجي، عارف حمزة، محمد آيت لعميم، هدى الدغفق، رعد عبدالقادر، يحيى الناعبي، محمد عيد، فارس خضر، عوض اللويهي، بدرية الوهيبي، محمد حلمي الريشة، حسن المطروشي، صلاح حسن، بسام حجار، عبدالقادر هجام، عزيز الحاكم، جوخة الحارثي، ايمان القويفلي، أحمد النسور، علي مصباح، سالم الهنداوي، بهيجة حسين، عبدالله بني عرابة، هدية حسين، مرام مصري، عادل الكلباني، فارس الذهبي، أثير محمد شهاب، صبري مسلم، شرف الدين ماجدولين، ابراهيم اليوسف، فايز ملص، محمود جابر عباس، محمد المزديوي.



NIZWA

مجلة فصلية ثقافية